Serie nouă
OCTOMBRIE 2017
10
(CLXLV)
48 pagini
ISSN
1220-742X

ACTUALITATEA MUZICALĂ

REVISTĂ LUNARĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

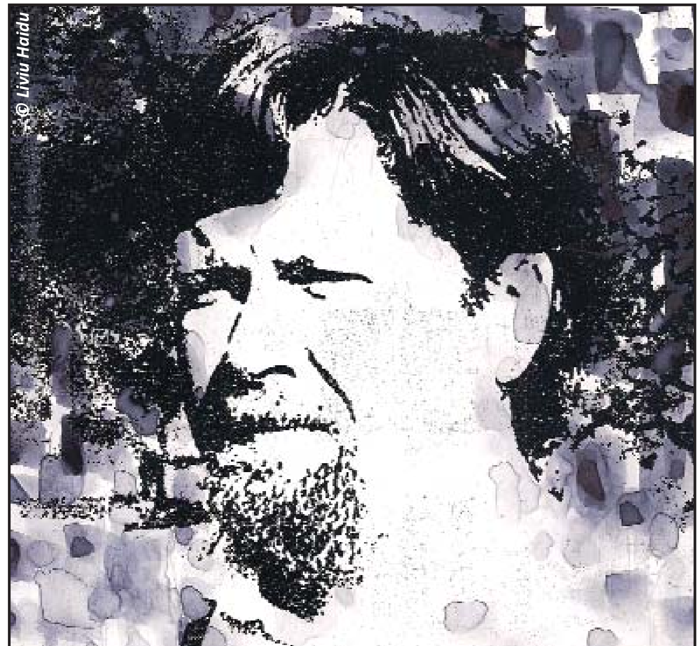


Din sumar:

✓Festivalul Internațional "George Enescu" 2017
✓Simpozionul de muzicologie "George Enescu"
✓*Œdipe* în actualitate
✓Creația enesciană în Festival
✓Muzica românească în Aula Palatului Cantacuzino
✓Forumul Internațional al compozitorilor
✓Bucureşti creativ
✓Seria *Muzica Secolului XXI*

În imagine:
Compoziorul şi pianistul **Valentin Gheorghiu**

Şampanie şi caviar



Îndeobşte flămândul, dacă se satură, se simte rău. Foamea şi lehamitea sunt chinuri ce se succed ca palele unei elice în mişcare. Între două chinuri însă, trebuie ales cel mai puţin iminent, lucru ştiut foarte bine de oblăduitorii vieţii noastre muzicale, cei care printr-o impresariere săvârşită cu parcinomie sau, dimpotrivă, cu părăduială, fie că înfometează, fie că îndoapă, până la saţietate publicul meloman. Aşa se face că în stagiunile instituţiilor muzicale româneşti, evenimentul cu iz encomiastic este o *rara avis*, în timp ce spectatorilor le sunt distribuite raţii de prestaţii anodine, întreţinute, în principal, de apatia managerilor (cu circumstanţe atenuante în lipsa de fonduri adecvate) ori de moda micului trafic, al bişniţei artistice mărunte, operată de către aceiaşi manageri-trepăduşi, laolaltă cu muzicieni mediocri, dar mai înstăriţi, de peste graniţă. Şi, cum publicul nostru, aşa cum şi atât cât este, pare mai înfometat decât căţeaua lui Hawmal, nu-i rămâne altceva de făcut decât să înghită docil, concert după concert, operă după operă, sătul şi sastisit de atâta platitudine şi rutină, chiar dacă nu desluşeşte întotdeauna mecanismele prin care filarmonicele şi teatrele muzicale dobândesc forme cronice de reumatism şi scleroză. La urma urmei, orice mâncare este binevenită pentru înfometat. Numai că înfometatul sărac nu este tot una cu săracul înfometat. Iată de ce, dacă pentru cel dintâi viaţa muzicală turnată în stagiuni ordinare este, într-un fel, satisfăcătoare, îndestulătoare, pentru cel de-al doilea se impune existenţa unor reuniuni majore, de mare amploare, cum este, bunăoară, festivalul ”George Enescu”, cel care după un post prelungit şi impus, vine să potolească, dar şi să copleşească vreme de trei săptămâni poftele melomanilor ahtiaţi după marea muzică şi fidelele ei restituiri. Un festival, într-un anume fel, indigest, pe parcursul căruia ne este servit din abundenţă cel mai select caviar, ca să nu mai vorbim de cea mai fină şampanie, pentru ca apoi, următorii doi ani, să ţinem cu habotnicie un post relativ sever. Aceasta nu înseamnă că festivalul în sine are vreo culpă. Din contră, este la un nivel axiologic maximizat ediţie de ediţie, ajungând în prezent până la a fi incomparabil cu ceea ce era atunci când îl ascultam la Ateneu pe Oistrah sau pe Menuhin, şi chiar când, mult mai târziu, asistam la Opera Naţională la mult controversata versiune a *Oedip*-ului enescian în varianta lui Andrei Şerban (ca să numesc doar două dintre ”clou-rile” trecutelor reuniuni). Pe de altă parte, creaţia enesciană a reprezentat, fără îndoială, una dintre sursele propriu-zis muzicale semnificative pentru şcoala românească de compoziţie. Dar, ca orice fenomen care suportă un proces de absolutizare, supralicitarea personalităţii enesciene riscă la un moment dat să îi surpe autoritatea. Enescu a fost unic prin autenticitatea mesajului şi prin sinteza stilistică vizibilă în tehnica sa componistică, dar a-i singulariza aportul sau influenţa înseamnă să-i nedreptăţim pe câţiva dintre congenerii săi, iar în ordinea unui necesar desant al creaţiei muzicale româneşti în lume, să fim legaţi la ochi atunci când privim împlinirile, îndrăznesc să spun, excepţionale, ale unor compozitori contemporani. Nu, nu mă voi ”despărţi” de Enescu, dar nici nu mă voi dezice de confraţii mei care îi calcă, temeinic, pe urme. Iar dacă Festivalul ”Enescu” promovează consistent creaţia ”amfitrionului”, cred că trebuie să existe, în egală măsură, o instanţă care să beneficieze de aceleaşi condiţii întru acreditarea şi propagarea muzicii româneşti actuale. Un festin copios este, totuşi, susceptibil de a induce o anume indigestie ori un vertij, ambele redevabile incapacităţii de ”înfulecare” şi asimilare a atâtor episoade cu adevărat remarcabile, oferite de către gazde. De la indigestie la indigenţă se vede că nu e cine ştie ce distanţă. Oricum, în exerciţiul de multe ori aleatoriu al întâmplărilor ce populează viaţa noastră muzicală, respectiva distanţă se reduce la aceea dintre punctele de sprijin ale unui balansoar aflat într-o permanentă pendulare. ”Mai bine un singur lucru bun, îmi spunea cândva un prieten, decât zece rele”. În fond, amândoi gândeam la fel: este bine şi igienic să ne ferim de puterea celui generos, dacă îi este foame, dar şi de forţa celui zgârcit, atunci când se satură.

Liviu DĂNCEANU

DIN SUMAR

Festivalul Internaţional “George Enescu” 2017

Simpozionul Internaţional “George Enescu”..................2-3

Œdipe în actualitate.......................4-8

Creaţia enesciană în Festival.........9-10

Muzica românească în Aula Palatului Cantacuzino..........11-16

Forumul internaţional al compozitorilor.17-23

Spectacole pentru copii................24-25

Bucureşti creativ..........................25-31

Seria Muzica Secolului XXI la Sala Radio “Mihail Jora”.............32-45

Piaţa Festivalului..........................45-46

Corespondenţă din Moscova................47-48

Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu" 2017

Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu", organizat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (U.C.M.R.), a aniversat anul acesta 50 de ani de la înființare, prima manifestare a sa având loc în anul 1967, în cadrul celei de-a IV-a ediții a Festivalului şi Concursului „George Enescu". De jumătate de secol, în cele 18 ediții, Simpozionul a contribuit, alături de concertele din cadrul Festivalului, dar şi alături de Concursul Internațional „George Enescu", la cunoaşterea



Cornel Țăranu, Adrian Iorgulescu, Mihai Cosma

foto: Andra Apostu

şi înțelegerea complexei personalități a muzicianului, la promovarea sa peste hotare. În tot acest timp, comunicările şi dezbaterile participanților referitoare la acest mare reprezentant al muzicii româneşti au demonstrat, prin variatele unghiuri de abordare, valoarea autentică a muzicianului pe plan mondial.

Ediția de anul acesta, coordonată cu profesionalism de prof. univ. dr. Mihai Cosma, a avut partenerii tradiționali: Academia Română, alături de Universitatea Națională de Muzică din Bucureşti (U.N.M.B.), Muzeul Național "George Enescu" şi de Societatea Română de Radiodifuziune. Apariția volumului *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium, Bucharest, 2017*, înainte de începerea Simpozionului (incluzând toate comunicările, majoritatea publicate în limba engleză, sau într-o altă limbă de circulație internațională), a fost o inițiativă lăudabilă oferind posibilitatea aprofundării chiar în timpul Simpozionului a conținuturilor acestor comunicări, inițiativă care i-a aparținut lui Mihai Cosma încă din anul 2011, de când organizează acest Simpozion. Volumul se ridică la înălțimea acestui prestigios simpozion internațional, beneficiind de o echipă de 10 recenzori care au selectat cele mai valoroase studii despre Enescu, urmând, de altfel, să fie distribuit în bibliotecile unor renumite universități europene şi de peste ocean.

Cele 17 comunicări ale actualei ediții, grupate în două tematici, *Sinteze culturale* şi *Studii analitice*, şi prezentate în două zile consecutive, au adus un plus de prospețime în spațiul cercetărilor muzicologice de până acum, prin comentarea şi analizarea personalității enesciene din perspective interdisciplinare şi interculturale. Această ediție, care a debutat cu remarcile organizatorilor, Adrian Iorgulescu (preşedintele U.C.M.R.), şi Mihai Cosma (coordonatorul Simpozionului), şi care a fost moderată de prof. univ. dr. Corina-Antigona Rădulescu (prorector la U.N.M.B.), prof.univ.dr. Olguța Lupu (decan la UNMB) şi prof.univ.dr. Mihai Cosma (directorul Centrului de Excelență al UNMB) a beneficiat de participarea unor muzicieni remarcabili din Europa (Anglia, Germania, Grecia, Franța şi România).

O atenție semnificativă în cadrul Simpozionului i s-a acordat operei *Oedip*, cu interpretarea căreia debutase şi actuala ediție a Festivalului, cu o zi în urmă, magistral gândită de dirijorul Vladimir Jurowski pe podiumul de concert al Sălii Palatului. Iată că în zilele ce au urmat acestei memorabile interpretări, în cadrul Simpozionului, Alina Bottez, muzician şi filolog deopotrivă, John Allison, muzician plurivalent de origine sud-africană, redactor şef la Opera Magazine (London), Cristina Elena Lascu, regizor de operă şi redactor la Televiziunea Română şi muzicologul Despina Petecel-Theodoru s-au aplecat prin cercetările lor asupra acestei deosebite capodopere enesciene. S-a putut remarca, astfel, viziunea interdisciplinară a cercetărilor efectuate de Alina Bottez (*Căderea moirei: Fleg şi Enescu în secolul XX – reinterpretarea destinului lui Oedip*) şi Despina Petecel-Theodoru (*Opera «Oedip» în lumina „logicii dinamice a contradictoriilor"*- după filozoful român Ştefan Lupaşcu). Cristina Lascu s-a focalizat pe semnificațiile mitului lui Oedip în diferite perioade istorice (*Mitul lui Oedip – de la tragediile antice la capodopera lui Enescu*), iar John Allison a prezentat aspecte inedite legate de punerea în scenă la Royal Opera House, Covent Garden, a operei *Oedip*, la 23 mai



foto: Mihai Cosma

John Allison, Antigona Rădulescu

2016, după 80 de ani de la premiera care a avut loc la Paris (*La răscruce: Oedip la Covent Garden şi recunoaşterea tot mai mare a operei lui Enescu*).

Câțiva participanți au adus contribuții importante prin analizarea vigilentă a unor partituri enesciene de maturitate. Astfel, *Cvintetul cu pian op. 29* l-a atras pe tânărul tenor şi muzicolog englez de origine poloneză James Savage-Hanford, care a prezentat lucrarea *Formă intuitivă: reminiscență şi dis(continuitate) în «Cvintetul cu pian op. 29» de Enescu*. Pornind de la conceptele propuse de muzicologul şi semioticianul finlandez Aero Tarasti în volumul său *O*

teorie a semioticii muzicale (A Theory of Musical semiotics), prof. univ. dr. Olguța Lupu (decan al Facultății de Compoziție, Muzicologie şi Pedagogie Muzicală a U.N.M.B.), şi-a conceput studiul pe următorii piloni: 1. izotropii, 2. spațialitate, temporalitate, actorialitate, 3. maniere, 4. situații muzicale – luând ca exemplu partea I din *Simfonia a III-a* de Enescu.

Tânăra violonistă franceză de origine japoneză, Maria Hara, cunoscută pentru publicul românesc prin concertele pe care le-a susținut în anul 2010, s-a prezentat cu o analiză clară, din perspectiva interpretului, a lucrării enesciene *Caprice roumaine.* Iar Ana Popescu von Bülow, colaborator la Frankfurter Allgemeine Zeitung, a expus rezultatele studiului său pornind de la manuscrisul *Cadenței* compuse de Enescu la *Concertul pentru vioară şi orchestră în re minor* de J. Brahms (manuscris care aparține Muzeului Național „George Enescu"). Autoarea remarca, printre altele, proporțiile simetrice ale construcției *Cadenței,* prezentând câteva mărturii din presă despre interpretările oferite de Enescu acestui *Concert*.

George Enescu «violoncelist» şi creator de muzică pentru violoncel a fost titlul ales de Marcel Spinei, compozitor, violoncelist şi muzicolog, profesor la Conservatorul Național Superior de Muzică din Atena. Lucrarea are ca nucleu analizele partiturilor *Sonata pentru pian şi viloncel op. 26 nr. 1*, *Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră op. 8* şi *Sonata pentru violoncel şi pian op. 26 nr. 2*. Aplecându-se, de asemenea, asupra creației camerale enesciene, Petruța-Maria Coroiu (Mănuiț), cadru didactic la Universitatea Transilvania din Braşov, cercetează spiritul doinei conturat prin „linearitate, parlando-rubato, spiritul ornamental şi caracterul doinit".


Cele trei realizatoare ale volumelor din seria Documente din arhiva....

O lucrare remarcabilă, de mare complexitate, a fost cea a lui Octavian Lazăr Cosma, membru al Academiei Române, de fapt primul muzicolog din istoria Academiei Române. În *Paradigme ale sintezelor enesciene*, autorul traversează toată creația enesciană, subliniind sintezele din ce în ce mai elaborate pe care le realizează marele nostru compozitor George Enescu. „Fiind într-o permanentă evoluție [...], valorificarea eterofoniei țării sale avea nevoia obținerii unei sinteze", susținea Octavian Lazăr Cosma în discursul său.

Academicianul Cornel Țăranu este cel care se ocupă de zeci de ani, cu înalt profesionalism, de descifrarea manuscriselor enesciene neterminate. Câteva rezultate ale cercetărilor sale de mare interes au fost expuse şi în actuala ediție a Simpozionului. Academicianul a prezentat, astfel, un fragment dintr-o piesă concertantă pentru vioară şi orchestră din adolescența lui Enescu (*Fantezia pentru vioară şi orchestră* compusă probabil în 1896-1897).

Mărturii importante, bazate pe o amplă documentare, oferă Lavinia Coman, muzicolog şi pianistă, prof. univ. dr. la U.N.M.B., despre strânsa legătură dintre Enescu şi Lipatti, tânărul pianist fiind, conform afirmațiilor autoarei, „avid de sfaturile maestrului atât în calitate de compozitor, cât şi de interpret."

O lucrare foarte interesantă prezintă şi Florinela Popa, cadru didactic la U.N.M.B. şi cercetător la Muzeul Național „George Enescu" (M.N.G.E.), intitulată *1946-1955: Enescu privit din ambele părți ale Cortinei de Fier*, urmărind poziționarea şi atitudinea lui Enescu în ultimii ani din viața sa, în contextul socio-politic postbelic românesc.

Aspecte inedite aduce şi Vasile Vasile, prof. univ. dr. la U.N.M.B., în comunicarea *George Enescu - membru al Academiei Române*, cercetând diverse documente din arhiva Academiei Române, unele dintre ele necunoscute sau mai puțin cunoscute. Autorul se referă pe de o parte la primirea pentru prima oară a unui muzician în secția literară a Academiei, în 1916, fiind vorba despre George Enescu, pe de altă parte la modul în care muzicianul a reuşit să promoveze în Academia Română creația muzicală românească şi compozitorii români.

Despre *George Enescu şi spațiul multicultural etnic Banat - Timişoara* vorbeşte muzicologul lugojean Constantin-Tufan Stan, referindu-se la prezența lui Enescu în Timişoara reflectată în articolele din presa locală. Iar muzicologul Alexandru Bădulescu, cel care de-a lungul timpului s-a dedicat culturii ploieştene şi care a condus Muzeul Memorial „Paul Constantinescu" din Ploieşti, a prezentat studiul *George Enescu - dirijorul primei audiții a oratoriului bizantin de Paşti «Patimile şi Învierea Domnului» de Paul Constantonescu*.

Pe lângă acestea, volumul Simpozionului a mai cuprins şi o lucrare a muzicologului Ştefan Angi şi alta a dirijorului şi pianistului american Ira Levin, care nu au mai putut face deplasarea la Bucureşti.

Această a XVIII-a ediție a Simpozionului s-a încheiat cu lansarea volumului X (cuprinzând perioada 1947-1955), ultimul din seria *Documente din arhiva M.N.G.E. Articole de presă despre George Enescu*, ediție alcătuită, prefațată şi adnotată de Florinela Popa şi subsemnata, publicat de Muzeul Național „George Enescu" la Editura Muzicală. În acest context, au luat cuvântul autoarele şi muzicologul Cristina-Liliana Andrei, Manager al M.N.G.E. şi co-autoarea volumului VI al seriei.

Majoritatea articolelor de presă din acest volum, în număr de 221, se concentrează în anul 1955, şi mai ales în jurul decesului lui Enescu, survenit în dimineața zilei de 4 mai. Acest volum include o serie de portrete interesante, dar şi impresionante, realizate muzicianului român la finalul carierei, în semn de apreciere şi recunoştință.

Camelia-Anca SÂRBU

Oedipe

Ansamblurilor invitate la Festivalul International George Enescu li se cere de regulă să aducă în valize una dintre lucrările compozitorului național al României. Dar London Philharmonic a mers mai departe, sosind cu opus magnum al lui Enescu, unica sa operă, Oedipe. Deloc întâmplător, dirijorul principal al LPO, Vladimir Jurowski, a preluat de curând direcția artistică a Festivalului Enescu, şi s-a dovedit a fi promotorul internațional de care acest neînțeles compozitor are atât de multă nevoie. După ce a inaugurat Enescu Festival cu Oedipe pe 2 septembrie, el şi aceleaşi forțe artistice au deschis stagiunea LPO cu o reluare a acestui program la Londra, la finalul lunii septembrie.

Spectatorii bucureşteni sunt probabil mult mai familiarizați cu această operă, dar nu cu interpretări de acest calibru, iar sentimentul general atunci atunci când eveniment a ajuns în centrul atenției generale a fost că redarea stimulativă a lui Jurowski cu LPO a fost cea mai puternică interpretare orchestrală pe care au ascultat-o. În mod cert a transmis muzica cu un impact pe care nici eu nu l-am mai experimentat până atunci. Eliberat de o fosă de operă orchestra a fost capabilă să găsească coloritul unic pe care dragostea lui Enescu pentru folclorul românesc l-a împrumutat partiturii, şi să proiecteze complexitatea muzicii şi claritatea ei în egală măsură. Spre deosebire de Covent Garden, unde dispunerea decorurilor a dictat eliminarea muzicii dansante din Actul 1, aceste pagini au fost incluse în acest concert, cu un efect revigorant. Jurowski a fost ca de obicei într-o formă concentrată şi incisivă, dinamizând acțiunea către final.

A defini stilul enescian în această măreață unică operă poate fi uneori dificil, dar aici vocea compozitorului a fost imposibil de confundat. Influența impresionismului, totuşi de necontestat în această partitură, a fost mai puțin simțită decât altădată; ar putea fi un bun reper pentru dirijori care încearcă să pună o marcă pe muzica eluzivă a lui Enescu, dar Jurowski nu a părut să aibă nevoie de aşa ceva.

O distribuție internațională atent şi corect aleasă (ținând cont de libretul în limba franceză scris de Edmond Fleg) a fost dominată de bas-baritonul francez Paul Gay, care a captat în mod elocventă suferințele lui Oedipe, chiar dacă poate nu atât de "intrat" în rol, aşa cum numai după o interpretare în scena de opera se poate ajunge. (Johan Reuter la Covent Garden anul trecut rămâne neîntrecut în memoria mea recentă). Christopher Purves a fost un Créon sever, iar un trio de veterani (a căror sumă a vârstelor se ducea mult mai la nord de 2 secole!) importat de la Londra şi-a făcut remarcată prezența în mod activ: Felicity Palmer cântând cu acuitate rolul Mérope, Graham Clark fiind Păstorul iar ad Willard White — cu o voce reîntinerită şi netrădând deloc uzura de acum câțiva ani, fiind un impozant Tiresias. Ruxandra Donose a fost o Jocaste feminină, iar Gabriela Iştoc o caldă şi lirică Antigone, această soprană având o evoluție înfloritoare în ultimii ani. Chiar dacă a urmat tradiția bucureşteană de a folosi microfonul pentru a obține un efect nepământean şi necesar cântului de la un balcon al sălii, de deasupra publicului, Sphinxul lui Ildiko Komlosi nu a fost chiar suficient de puternic. În solicitante partituri de bas, Mischa Schelomianski s-a înscris cu fermitate în rolul Marelui Preot, In Sung Sim a fost un convingător Phorbas iar Maxim Mikhailov s-a remarcat ca Străjerul. Baritonul Boris Pinkhasovich a etalat un fermitate lirică în Thésée, iar tenorul Marius Vlad Budoiu a completat distribuția în Laïos.

La fel ca la alte opere reprezentate în Festival, Carmen Lidia Vidu a furnizat un fundal video, cel de acum – uneori iscusit suprarealist dar alteori ca un simplu desen animat – bazat pe statui în stil clasic, animate, şi pe hărți ale Greciei antice. Dacă la început păreau să distragă atenția, ele s-au impus ca un potrivit element complementar, de multe ori pertinent asociat cu acțiunea. Ce bine ar fi fost ca aceeaşi grijă să fie acordată şi momentelor de intrare şi ieşire din scenă a soliştilor; ei s-au perindat pe scenă şi afară ignorând total necesitatea ca personajul rol să fie sau să nu fie prezent în acele momente. La fel, corurile păreau să execute valuri mexicane involuntare în locul unei coordonate comenzi de ridicare în picioare şi revenire pe scaune. Atât Corul Filarmonicii George Enescu cât şi Corul de copii Radio ar fi putut să aibă o implicare mai sonoră, dar acestea au fost mici neajunsuri într-o seară altminteri de primă mărime.

John ALLISON
Redactor şef al revistei *Opera* din Londra
(traducere de Mihai Cosma)

Concert memorabil cu „Oedipe"

În seara inaugurală a festivalului, sonurile capodoperei „Oedipe" au inundat Sala Mare a Palatului într-o interpretare de excepție, datorată London Philharmonic Orchestra şi dirijorului Vladimir Jurowsky, cu concursul Corului Filarmonicii „George Enescu" (pregătit de Ion Iosif Prunner), Corului de copii Radio (pregătit de Voicu Popescu).



2017
Foto - Andrei Gîndac

S-a optat pentru o audiție concertantă care a esențializat accesul la muzică dar care, deşi nesusținută de o montare scenică, a căpătat dramaturgie prin lectura şefului de orchestră şi a minunaților săi instrumentişti. Nu în ultimul rând, serata a primit opțiuni multimedia, prin proiecții pe fundal, imaginea fixă cu sigla festivalului cu care eram obişnuiți fiind înlocuită de o viziune modernă gândită de Carmen Lidia Vidu pe un video wall. A fost o corelare bine stăpânită şi acordată în abstract cu muzica şi substanța ei.

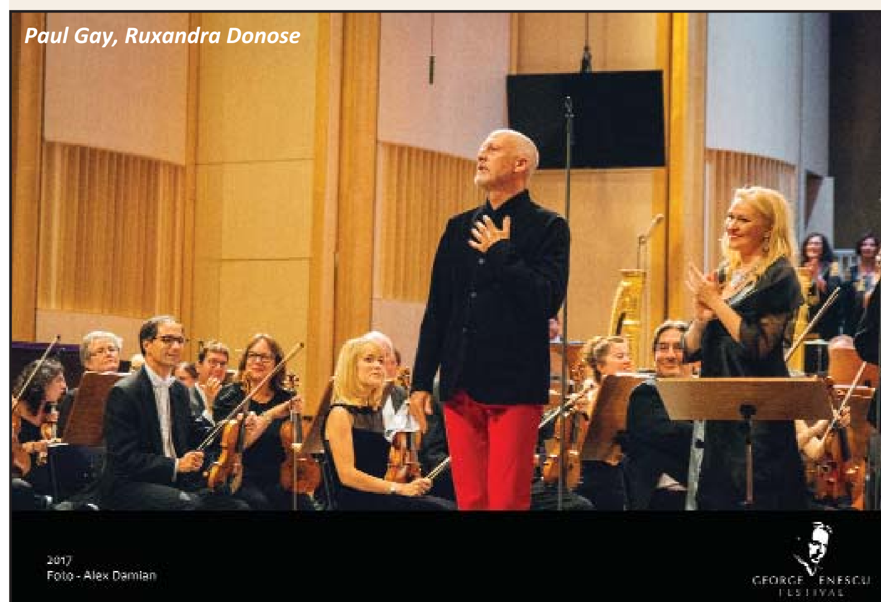
S-au vizualizat elemente geografice vechi din Teba, Corint (oare canalul datează din epoca antică?), împrejurimile Atenei, grupuri statuare şi basoreliefuri înfăţişând personaje ale tragediei, citate în limba franceză, desene abstracte.

Desigur, traducerea în limba română a libretului pe alte două ecrane laterale a servit înţelegerii depline a mesajului enescian.

Numerosul public a avut o accentuată participare afectivă, validată prin succesul grandios, prin aplauzele şi ovaţiile de la final.

Bagheta lui Vladimir Jurowsky, energică şi detailistă, spectaculoasă şi rafinată, scormonitoare a sensurilor scriiturii, a condus o orchestră de elevată calitate, cu pachete de instrumente omogen articulate, cu „lemne" de aleasă ţinută sonoră şi alămuri ce frizează perfecţiunea... familia celebrelor alămuri ale marilor ansambluri londoneze. Misterul şi forţa au fost prezente încă de la primele acorduri, sunetele elegiace au subliniat atmosfera iar culminaţiile au avut grandoare şi dramatism. Corurile au cântat admirabil, dezvoltând efluvii sonore copleşitoare, dar şi catifea, moliciuni şi sfere serene în actul final.

Ecrasantul rol titular a găsit în baritonul Paul Gay un interpret care a adâncit citirea texturii enesciene, ca un gânditor reflexiv şi profund (scena din Corint), dar care îşi anunţa anvergura de glas. Monologul „Où suis-je?" a exprimat întreaga frământare existenţială a eroului, prin rostire moale, în mezzavoce către zona superioară a registrului. Stăpân pe declamaţiile care abundă în actul al III-lea, a depăşit cu ştiinţă cele două solicitante exclamaţii „Ouvrez les portes!" (îndeosebi prima) şi a dăruit tente transcendentale expunerilor finale. Fără să vreau, gândul mi-a zburat către David Ohanesian, interpretul reper al personajului. Greu de reprodus o performanţă care vine direct din tragismul existent intrinsec în timbralitatea nativă a baritonului român! Iată cheia.



Paul Gay, Ruxandra Donose

Primele sunete ale intervenţiei Sfinxului (Ildikó Komlósi), „Je t'attendais" am crezut că vin din neant, din infinit. Învăluitoare, vocea distinsei mezzosoprane a creat un halou captivant, un abur suav, mistic în discursul cu care i-a adresat întrebarea lui Oedipe, iar moartea Ekhidnei a unduit dureros. O mare creaţie.

Cu glas profund, într-adevăr cu sonorităţi profetice, impunătoare, basul Willard White a fost Tiresias. Inteligent şi variat construit ca personaj mi s-a părut Păstorul propus de excelentul tenor de caracter Graham Clark. După scena de la întretăierea drumurilor (a doua din actul secund), cântată subtil, cu umor fin, a urmat cea a „anchetei" din actul al treilea, în care glasul a sunat pătrunzător, zguduitor chiar, expresie a spaimei faţă de ceea ce urma să dezvăluie.

Cu evoluţie de la duios (primul act) la tensiune dramatică (actul al III-lea), mezzosoprana Ruxandra Donose a fost vocea cu culoare de violă a Iocastei. Pentru rolul Meropa, un lux, mezzosoprana Felicity Palmer, în timp ce personajul Antigona a revenit sopranei Gabriela Iştoc, cu glas strălucitor.

Distribuţia i-a mai cuprins pe basul (cu glas baritonal) Mischa Schelomianski (Marele Preot), basul In Sung Sim (foarte bun vocal şi interpretativ ca Phorbas), baritonii Christopher Purves (Creon) şi Boris Pinkhasovich (Tezeu), precum şi pe tenorul Marius Vlad Budoiu (Laios). Străjerul propus de basul Maxim Mikhailov a cântat destul de reţinut măsurile – importante pentru atmosfera din jurul sălaşului Sfinxului - ce-i revin în actul secund.

Un concert memorabil, care s-a repetat la Royal Festival Hall din Londra, în aceeaşi formulă, pe 23 septembrie, cu ecouri remarcabile de presă. Cred că va servi, o dată în plus, unei noi receptări a operei „Oedipe", un alt mare pas spre relansarea ei la nivel internaţional, demers absolut necesar.

Costin POPA

Aşteptându-l pe Oedipe

Singurele montări cu **Oedipe** de Enescu pe care le-am văzut, de la cea a inaugurării primei ediţii a Festivalului, au fost accesibile publicului bucureştean după 1958. Este firesc deci să ne gândim, după mai mult de patru decenii, fără enumerări sau comparaţii, ce ne oferă **Oedipe**, în prima seară din septembrie 2017. Am trăit mulţi ambianţa premierei româneşti, eveniment tulburător care stăruie în memorie noastră sub bagheta lui Constantin Silvestri, în viziunea regizorului Jean Rânzescu, protagonist fiind măreţul David Ohanesian. Într-un fel, impresiile de atunci rămân statornice pentru spectatorul românesc de azi, dincolo de alte experienţe teatrale şi regizorale, altele decât cu decenii în urmă. Reţinem poate dimensiunile inspiraţiei celor care îşi încercaseră, mai de aproape, spiritul şi semnificaţia contemporanilor noştri de atunci (regizorii Cătălina Buzoianu, Anda Tăbăcaru, Andrei Şerban, Petrică Ionescu), adăugându-se senzaţia că decupajul de bază împărţea lumea teatrului în secţiuni diferite. Recursul la memorie se impune şi de-a lungul spectacolelor ce vor veni, compensând, amplificând sau reducând primele impresii. Privind în trecutul evocat, acest moment inaugural din 2017 întregeşte lupta lui Mihai Brediceanu, directorul din timpul premierei, pentru a impune la scară internaţională capodopera enesciană, o pildă singulară de devotament pentru muzica românească, ca ideal major al destinului spiritual naţional. Gongul inaugural al deschiderii Festivalului Internaţional „George Enescu", ediţia 2017, a răspândit generos ecoul personalităţii lui Vladimir Jurowski, la pupitrul renumitei „London Philharmonic Orchestra", Maestru dirijor ce şi-a asumat şi misiunea de director al evenimentului festivalier. În cuprinsul arhiplinei Săli a Palatului, în deschiderea

Festivalului, capodopera muzicală s-a desfăşurat convingându-ne de autenticitatea trăirii asumate de umanitate în confruntarea cu Destinul. Remarcabil respectul faţă de textul libretistului Edmond Flegg şi a sa versiune în limba franceză. O nouă modalitate de interpretare a spectacolului de operă a aparţinut regizorului român Carmen Lidia Vidu, căreia Vladimir Jurowski i-a popus formula de „Proiecţii Multimedia Live”, imagini explicative, posibil pleonastice, plasate în derulare filmică de lungmetraj, ce au putut fi urmărite cu reacţii diferite de către public. Vorbind despre secţiunile care împart lumea teatrului muzical, am urmărit o viziune combinatorie a teatralului şi o asumare a muzicalului. Convingătoare este semnătura experimentului interpretativ Vladimir Jurowski – autenticitatea enesciană a tempourilor, orchestraţiei, dominantei dramaturgiei muzicale, amploarea scenică „non statică” a muzicalităţii. Dirijorul a retrăit partitura, supunând gestului şi concepţiei sale superba execuţie a compartimentelor orchestrei londoneze, a Corului Filarmonicii bucureştene (Ion Iosif Prunner), a Corului de Copii Radio (Voicu Popescu). Pentru distribuţia acestui concert-spectacol au fost selectate mai multe personalităţi; primordial, s-a impus în rolul titular, bas-baritonul Paul Gay, urmat în apropiere de personajul Tiresias - bas-baritonul Sir Willard Whitte, violent ca marcă teatrală, şi baritonul Cr. Purves (Creon); egală coloristic şi simbolic, mezzo-soprana ungară Ildiko Kolmosi – Sfinxul, impresionează în acest context. În colaborare, interpreţii români au avut utilitate expresivă şi decorativă, precum excelenta realizare a Ruxandrei Donose în Iocasta, urmată de personaje episodice, Păstorul, Marele Preot, Străjerul, Laios, Antigona, Meropa, care au întregit figuraţia naraţiunii. Ca urmaşii ai lui George Enescu, cei care am vizionat acest concert - spectacol recunoaştem continuitatea vieţii capodoperei **Oedipe**, în favoarea perenităţii geniului enescian.



Grigore CONSTANTINESCU

Oedipe-ul enescian actual...

...este o producţie realizată în versiune de concert, în deschiderea recentei ediţii a Festivalului enescian

...este o realizare a unei noi generaţii de muzicieni. S-a vorbit, s-a scris mult despre **Oedipe**-ul enescian realizat în actuala versiune de concert de către Orchestra Filarmonică Londoneză, L.P.O., sub bagheta actualului director artistic al Festivalului, dirijorul Vladimir Jurowsky. Aplecarea spre relevarea aspectului simfonic al partiturii a fost, pe bună dreptate, pusă în valoare.

Momentul se constituie într-un eveniment de specială importanţă dat fiind faptul că în spaţiul public a apărut o nouă generaţie de artişti în frunte cu bas-baritonul francez Paul Gay; a construit un personaj titular în egală măsură magnific şi uman, energic şi înţelept, hotărât şi perseverent până la abnegaţie; de asemenea a etalat disponibilităţi vocale extinse, ferm stăpânite! Mă refer la registrul grav al vocii, un registru expresiv exploatat; nu doar sugerat. Căci, e bine de rememorat, partitura rolului titular se adresează unei voci speciale; anume vocii de bariton care dispune de un registru grav important, sau unei voci de bas care dispune de un registru mai înalt generos, de subtile orientări către un Sprechgesang, modalitate pe care Enescu nu a folosit-o niciodată de o manieră manifestă.



Este de menţionat, în data de 23 septembrie, cu o zi înaintea închiderii oficiale a Festivalului, întreaga echipă a realizatorilor, solişti, colectivul orchestral L.P.O., corurile (cel Academic al Filarmonicii bucureştene, Corul de Copii Radio), aflaţi sub conducerea aceluiaşi Vladimir Jurowsky, au prezentat capodopera enesciană pe scena londoneză de la Royal Festival Hall.

Dumitru AVAKIAN

Oedipe la Londra. Cum muzica lui Enescu a învins destinul

ICR Londra a găzduit pe 21 septembrie. la impunătorul sediu din 1 Belgrave Square, o seară excepţională de muzică şi dialog, avându-l ca protagonist pe Vladimir Jurowski, directorul artistic al Festivalului „George Enescu”, alături de tânăra soprană Gabriela Iştoc, titulara rolului Antigona în producţia de la Royal Festival Hall. La ICR Londra - probabil cel mai „muzical” institut străin din capitala britanică - capodoperele enesciene sunt prezentate neîntrerupt din anul 2007, cu o frecvenţă aproape lunară, într-o serie de concerte şi recitaluri – Seria „Concertelor Enescu” – avându-i ca protagonişti pe Remus Azoitei, Alexandru Tomescu, Alexandra Dariescu, Schubert Ensemble – unii dintre cei mai apreciaţi muzicieni şi

ansambluri din România, Marea Britanie şi din întreaga Europă. Muzica lui Enescu nu lipseşte nici din programul evenimentelor organizate de către Institut în cadrul Seriei româneşti de la St Martin-in-the-Fields, adresă muzicală foarte frecventată din centrul Londrei, unde evoluează, de-a lungul întregului an, talentaţi tineri muzicieni români. Piesele camerale enesciene figurează, de asemenea, în noul program muzical derulat la St James's Church pe bulevardul Piccadilly, un spaţiu alternativ din ce în ce mai căutat de public. Astfel, numai prin intermediul evenimentelor organizate de ICR Londra, melomanii londonezi au ocazia să se bucure de operele camerale ale marelui nostru compozitor în fiecare lună şi de-a lungul întregului an. „În afara seriilor de concerte amintite mai sus, ICR Londra iniţiază sau este partener şi al unor evenimente de mari dimensiuni, realizate în parteneriat cu instituţii muzicale britanice de prestigiu. Dintre acestea, la începutul anului 2015, "Luna Enescu la Londra" - program al cărui punct culminant a fost prezentarea Simfoniei Nr. 3 de Enescu de către London Philharmonic Orchestra (LPO) sub bagheta lui Vladimir Jurowski sau, în 2016, „Luna Oedip la Londra" - program construit, atât la Opera Regală, cât şi la ICR Londra, în jurul



premierei operei „Oedipe" în Marea Britanie, care a avut loc în 23 mai. Sustinem, alaturi de Festivalul George Enescu, promovarea muzicii lui Enescu in lume", potrivit lui Dorian Branea, directorul ICR Londra.

Moderatorul şi gazda evenimentului a fost Dorian Branea, directorul Institutului Cultural Român din Londra. Atât ambasadorul ţării noastre, cât şi directorul Filarmonicii londoneze au susţinut în discursurile lor importanţa promovării muzicii lui Enescu în lume şi au amintit despre eforturile pe care ICR-ul din capitala britanică le-a depus în acest sens. S-au făcut referiri la mitul lui Oedip, la Sofocle, la complexitatea muzicii clasice. După moartea lui Laios, rege al cetăţii Theba devine Creon. La Theba, Oedip accepta provocarea Sfinxului. Acesta punea câte o întrebare tebanilor şi cum nu puteau răspunde îi ucidea. Atunci regele Creon făgăduieşte mâna Iocastei - şi coroana regală - aceluia care îi va scăpa de Sfinx. Oedip a avut de răspuns la următoarea enigmă: "Cine merge dimineaţa în patru picioare, la amiază în două şi seara în trei?". Oedip a ghicit că era vorba de om (care în copilărie merge de-a buşilea, folosindu-se de mâini şi de picioare, la amiază adică la maturitate merge în două picioare, iar seara - la bătrâneţe - se sprijină şi într-un baston). Astfel, el obţine răsplata făgăduită: tronul cetăţii Theba şi mâna reginei Iocasta, despre care nu ştie că e propria sa mamă.

"ICR Londra este ca si cel din aceasta poveste: a mers la inceput, dimineata, in patru picioare, in ceea ce priveste muzica lui Enescu, la amiaza, cu aceste succese, in doua picioare, iar dupa toate aceste evenimente, vom fi mai obositi putin, probabil, vom merge in trei...", a glumit Dorian Branea, care a fost un amfitrion atent si a dat dovada de acuitate si finete intelectuala in discutia cu Jurowski despre muzica lui Enescu.

După ce a deschis Festivalul „George Enescu" la Bucureşti, pe 2 septembrie 2017, cu opera „Oedipe", în variantă concertantă, alături de London Philharmonic Orchestra, Vladimir Jurowski a condus pe 23 septembrie, aceeaşi celebră orchestră la ea acasă, prezentând opera lui George Enescu la Royal Festival Hall din Londra.

Preşedintele Institutului Cultural Român, Liliana Ţuroiu, a subliniat rolul de important promotor al geniului enescian în Marea Britanie şi în lume al instituţiei pe care o conduce. „Nu e prima dată când opera lui Enescu va răsuna în capitala Marii Britanii. În 2016, opera Oedipe a fost prezentată la Opera Regală Convent Garden, tot cu sprijinul ICR, şi a fost extraordinar de bine primită. Apreciem eforturile Institutului Cultural Român din Londra şi suntem foarte bucuroşi să fim prezenţi aici cu ocazia acestor evenimente: Oedipe şi George Enescu au devenit adevărate branduri de ţară", a declarat preşedintele ICR.

„Maestrul Jurowski a spus odată ca muzica lui Enescu este muzica secolului XXI. Cu evenimente de acest fel, cum sunt acestea de la Londra, chiar se întâmplă acest lucru", a declarat Dan Mihalache, ambasadorul României în Regatul Unit al Marii Britanii şi Irlandei de Nord.

Timothy Walker, director artistic al London Philharmonic Orchestra, a subliniat importanţa prezentării la cel mai înalt nivel a 'Oedipului' enescian, în frunte cu maestrul Vladimir Jurowski. „Este o plăcere să mă aflu aici în această seară şi a fost, într-adevăr, o bucurie să deschidem Festivalul Enescu din Bucuresti cu Oedipe, sub bagheta maestrului Jurowski. Am fost atât de entuziasmaţi încât am decis să deschidem sezonul 2017-2018 al London Philharmonic Orchestra cu această operă monumentală. Vreau să profit de această ocazie pentru a mulţumi Institutului Cultural Român pentru sprijinul acordat în realizarea acestui proiect. Evident, parteneriatul dintre ICR şi London Philharmonic Orchestra este unul de succes, altfel nu ne-am afla din nou în această frumoasă sală, la numai doi ani după ce am prezentat Octetul enescian, în avancronica premierei Simfoniei a III-a de George Enescu tot sub bagheta lui Vladimir Jurowski", a spus Timothy Walker.

„Viitorul oricărui festival european muzical este acela de a dedica mult mai mult spaţiu în program muzicii contemporane. Eu cred că e mult mai important să promovăm compozitorii români contemporani de azi sau cei de ultima generaţie, cei care au activat în ultimii 20 de ani. Cred că celelalte orchestre ar trebui să interpreteze cel puţin o lucrare contemporană, nu contează din ce ţară", a spus Jurovski, joi seară. „Mă bucur enorm că Institutul Cultural Român susţine opera complexă şi, totuşi, accesibilă tuturor a marelui Enescu. Personal, contribuţia la promovarea muzicii sale a fost o provocare, dar şi o recompensă pe măsură", a conchis Jurowski.

„Când avem o bijuterie ca Enescu nu ne lasă inima să nu o purtăm cu mândrie. Un motiv în plus pentru ca acest simbol românesc să fie prezent şi în marile proiecte pe care le avem în vedere în perioada imediat următoare, cu ocazia sărbătoririi Centenarului Marii Uniri, în 2018, la Festivalul Internaţional Europalia, din 2019, de-a lungul celor sapte luni de desfăşurare a amplului proiect cultural care este Sezonul România-Franţa, ca şi în evenimentele care vor fi pregătite cu ocazia preluării preşedinţiei rotative a Consiliului Uniunii Europene de către ţara noastră, peste doi ani", a declarat Liliana Ţuroiu, preşedintele ICR.

Simona CHIŢAN

Articol preluat din Adevarul.ro - Cultura/ Arte, 23 septembrie 2017

Cronici elogioase în presa internaţională pentru „Oedipe" de la Royal Festival Hall

Opera „Oedipe" de George Enescu, condusă de maestrul Vladimir Jurowski, director artistic al Festivalului „George Enescu", a deschis, pe 23 septembrie 2017, noul sezon London Philharmonic Orchestra în celebra Royal Festival Hall din Londra. La finalul spectacolului, creaţia lui Enescu în variantă concertantă a fost ovaţionată de cei peste 2.000 de oameni prezenţi în eleganta sală din Southbank Londra.

Într-o avalanşă de patru şi cinci stele, cronicarii muzicali britanici au recenzat concertul cu „Oedipe" la modul cel mai entuziast. În presa internatională a fost partitura, interpretarea orchestrală magnifică, vocile de cea mai bună calitate, evidenţiindu-i inclusiv pe Ruxandra Donose, Gabriela Iştoc şi Marius Vlad Budoiu, precum şi contribuţia de acelaşi nivel a celor două ansambluri româneşti, Corul Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti şi Corul de Copii Radio.

Definind stilul partiturii enesciene ca o sinteză originală de influenţe post-romantice, moderniste şi folclorice, **Peter Reed** observă, în **Classical Source**, o publicaţie de referinţă a vieţii muzicale internaţionale, nu numai calitatea orchestrei şi a vocilor, inclusiv interpretarea „plină de căldură" a Gabrielei Iştoc şi „expresivitatea" infuzată de talent actoricesc a Ruxandrei Donose, ci şi aportul „neobosit" al corurilor româneşti, care a creat ambianţa dramatică şi atmosfera deosebită a operei.

Pentru **Tim Ashley** de la **The Guardian**, varianta concertistică propusă de maestrul Jurowski este o „realizare superbă care a formulat cea mai puternică pledoarie posibilă" în favoarea Oedip-ului enescian, o partitură „ce-ţi pătrunde irezistibil sub piele". Interpretarea LPO a fost „exemplară", iar Corul Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti a cântat cu „extraordinară fervoare şi frumuseţe a tonului". O asemenea partitură „fascinantă", conchide recenzentul, nu putea fi scrisă decât de un „mare artist".

The Arts Desk, sub semnătura lui **David Nice**, proclamă „geniul transcendent" al lui Enescu, considerat un compozitor cu „stil unic", capabil de „magie instrumentală". Cronicarul consideră că Vladimir Jurowski a fost capabil de adevărate „miracole orchestrale", London Philharmonic Orchestra proiectând în permanenţă „frumuseţea extremă şi violenţa extremă" a acestei „mari capodopere".

O capodoperă care, aşa cum titra **The Independent**, are un „impact uluitor" chiar şi în versiunea de concert, în care geniul orchestral al lui Enescu răzbate neîngrădit.

Compozitorul şi criticul **Robert Hugill**, autor al unui influent blog, nu ezită să considere "Oedipe" o capodoperă „glorioasă", prin complexitate, prin sofisticare artistică, prin „vasta paletă de culori" a muzicii. Admirabile i se par şi concepţia maestrului Jurowski, care a pus în evidenţă partitura orchestrală mai mult decât ar fi putut-o face o montare clasică de operă, şi vocile fără excepţie foarte bune, cu un Paul Gay „magnific", o Ruxandra Donose „a cărei contribuţie a contat", o Gabriela Iştoc „emoţionantă" şi un Marius Vlad Budoiu „care s-a făcut remarcat, în ciuda rolului mic".

La fel de generos în elogii, **Barry Millington** de la **Evening Standard** deplânge faptul că această veritabilă capodoperă, de o „forţă imensă", nu se aude mai des în sălile de operă sau de concert.

Matthew Rye de la **Bachtrack** notează caracterul original „de-a dreptul inclasificabil" al capodoperei enesciene şi distribuţia de zile mari, în care strălucesc, pe lângă Paul Gay, şi cântăreţii români, mai ales Ruxandra Donose, „elocventă şi puternică" şi Gabriela Iştoc, „mişcătoare", cu o voce „atractivă şi deschisă".

Pentru **Geoff Brown** de la **The Times**,vocile - în care e remarcată, din nou, şi „încântătoarea" Gabriela Iştoc - au strălucit, iar orchestra a cântat „înfocat şi strălucitor", sub bagheta unui Jurowski în „obişnuita notă efervescentă".

Şi pentru cronicarul de la **Financial Times** „Oedipe" e indiscutabil o capodoperă, dar una care, prin extraordinara ei complexitate, trebuie cântată doar de orchestre mari, aşa cum e LPO, pentru a putea ca frazele „luxuriante" şi „detaliile infinitezimale" ale muzicii enesciene să fie puse în valoare.



Simona CHIŢAN

(Extras din articolul „The Guardian şi The Times laudă la unison opera lui Enescu. Cronici elogioase în presa internaţională pentru „Oedipe" de la Royal Festival Hall" publicat în Adevărul.ro – Cultură / Arte, 26 septembrie 2017)

Creaţia enesciană în Festivalul enescian al muzicii

In mod cert, creaţia enesciană a fost bine poziţionată în concertele recentei ediţii a Festivalului. Este ediţia care a găzduit cele mai numeroase lucrări ale maestrului; peste treizeci; ...în toate genurile; creaţii deja intrate în istorie, cum este opera *Oedipe*; dar şi creaţii abia descoperite; ...dintre zecile de manuscrise ale arhivelor.

Cu trecerea timpului, a deceniilor, se poate realiza din ce în ce mai clar faptul că *Oedipe* rămâne un moment de referinţă în peisajul muzical al primei jumătăţi a secolului. Semnificativ este faptul că o nouă generaţie de muzicieni – a treia, a patra? - se apropie de această capodoperă a genului cu emoţie, cu profesionalism, cu sentimentul cu care te regăseşti în preajma capodoperei. Iar Vladimir Jurowski este muzicianul, este dirijorul care dispune de forţa susţinerii, a pătrunderii, a înţelegerii adevărului artistic al acestei capodopere, dispune de capacitatea înfăptuirii acesteia; în compania membrilor celebrei London Philharmonic Orchestra, a unui minunat muzician-cântăreţ precum este bas-baritonul Paul Gay în rolul titular. Este un talent muzical-dramatic impresionant dată fiind abordarea inteligentă a textului, susţinerea vocală amplă, încărcătura dramatică consistentă, atent elaborată pe întreaga extindere a acestui copleşitor rol. Căci vocea de bas-bariton pe care o solicită acest rol este una rar întâlnită, cu totul specială; acoperă zone mari ale registrului grav. Particularitatea acestei realizări de ansamblu? O observaţie simplă te face să constaţi că s-a cântat şi s-a auzit tot sau aproape tot din ceea ce a notat Enescu în partitură! Probitatea profesională privind realizarea de ansamblu, în ciuda dificultăţilor profesionale enorme, s-a situat deasupra aşteptărilor. Coerenţa întregului, cursivitatea momentelor muzical-dramatice, susţinerea acestora, au fost cu totul remarcabile! Discursul simfonic s-a dovedit a fi realmente împlinit; în totalitatea aspectelor ce privesc vocile polifoniei în orchestră, conducerea semnificativă a motivelor conducătoare, dinamica orchestrală, relaţia dintre planurile sonore, dintre voci şi ansamblul orchestral.



Au mai fost audiate *Suita a III-a, Săteasca*, în interpretarea Orchestrei Filarmonice Cehe, o probă de profesionalism al acestui ansamblu de mare tradiţie, probă dovedită o dată în plus sub conducerea dirijorului Cristian Măcelaru; ...de asemenea Uvertura de concert pe teme populare româneşti, în interpretarea Orchestrei Simfonice din Pittsburg conduse de Manfred Honeck; este un colectiv simfonic care acţionează aidoma unui organism compact de extremă eficienţă.

O impresionantă mobilizare de forţe artistice a prilejuit interpretarea *Simfoniei a III-a*, opus realizat cu participarea Orchestrei şi a Corului Academiei Naţionale Santa Cecilia, reputate colective artistice conduse de dirijorului Antonio Pappano; în mod particular a fost evidenţiat fiorul emoţional al muzicii enesciene, cel care a înnobilat aici dimensiunea spirituală a acestei grandioase creaţii. Cealaltă mare orchestră italiană, Filarmonica della Scala, condusă de Riccardo Chailly, a oferit o versiune în parte inedită a celei de *a 2-a Rapsodii enesciene în re major*, ridicând semnificaţia acesteia la nivelul unui veritabil poem simfonic de autentică consistenţă expresivă şi mai puţin epică.

Pe de altă parte, orchestra Philharmonia London condusă de Cristian Mandeal a oferit o versiune compactă, temeinic constituită *a celei de a 2-a Suite în do major*; sugestia ritmică a dansurilor baroce a fost consistent dezvoltată la nivelul unei viziuni simfonice proprii gândirii enesciene, atent susţinute de conducătorul ansamblului, de membrii acestuia.

Coloritul pitoresc-cromatic al *primei Rapsodii* a fost evocat de Royal Philharmonic London, ansamblu orchestral condus de Charles Dutoit. În ciuda performanţei remarcabile a ansamblului a conducătorului acestuia, versiunea realizată cu decenii în urmă, la Atheneul Român, de Filarmonica bucureşteană condusă de Sergiu Celibidache, rămâne unică dată fiind bogăţia inestimabilă a sugestiilor pictural-timbrale ce definesc viziunea rapsodică.

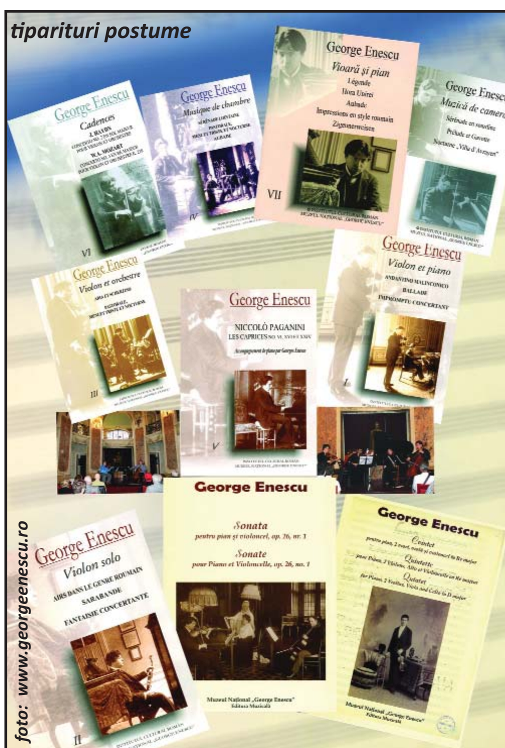
Este de apreciat abordarea de tip latin privind felul în care violonistul şi, în mod special, muzicianul David Grimal se apropie de creaţia enesciană în compania marelui său ansamblu orchestral, Les Dissonances. În urmă cu doi ani, în ediţia din anul 2015 a Festivalului, a prezentat o versiune atent structurată a lucrării concertante *Caprice Roumain*. Pe aceeaşi direcţie a fost abordată de această dată şi *prima Suită orchestrală în do major*; sensibil condusă, prima secţiune, *Preludiul la unison* a dispus de o caligrafie net formulată a conductului melodic la corzi; iar celelalte secţiuni au fost orientate pe direcţia unui neoclasicism de tip francez; am în vedere în mod special *Menuetul lent*. In compania Orchestrei Naţionale a Franţei, ansamblu condus de Christoph Eschenbach, cu participarea cunoscutului violoncelist Truls Mørk, a fost prezentată o versiune cursiv formulată a *Simfoniei concertante*; bine gândită s-a dovedit a fi fost raportarea instrumentului solist faţă de ansamblu, cu evidenţieri şi pătrunderi solistice inefabile; ...care nu au ferit, totuşi, această realizare de dominaţia unui sentiment static. Primul opus enescian, *Poema română*, a fost realizat de ansamblul Les Siècles condus de François-Xavier Roth în încercarea salutară de a se fi apropiat de ethosul folcloric-tradiţional al lucrării. Aceeaşi dominantă relativ statică, prudentă în planul comunicării a putut fi observată în cazul parcurgerii lucrării *Voix de la nature*; ...cu participarea Orchestrei Filarmonice din Israel, ansamblu condus de – se poate nota, legendarul - Zubin Mehta, preşedintele de onoare al recentei ediţii a Festivalului.

Concertul de încheiere a Festivalului a revenit prestigioasei Orchestre Regale Concertgebouw din Amsterdam aflată sub conducerea dirijorului Daniele Gatti. A fost aşteptată cu vădit interes realizarea cunoscutei - în ultima vreme mai ales - lucrări concertante enesciene, *Caprice Roumain*; de această dată în versiunea solistică a violonistului Liviu Prunaru. S-a realizat o parcurgere extinsă care a accentuat substanţa lirică dominantă a lucrării, aspect asupra căruia solistul a insistat dată fiind natura sa artistică generoasă, bogăţia expresivă a tonului violonistic. Greu de observat dacă ne aflăm în faţa unei lucrări unitare compacte sau în faţa unui

ciclu de patru momente solistice; personal înclin pentru această ultimă opțiune. Lucrarea ar câştiga în coeziune dacă solistul ar alege o variantă în trei părți. Varianta integrală ar presupune definirea unei dinamici mai pregnante susținute de o mişcare mai animată; situație în favoarea căreia înclină unii dintre solişti.

Alte realizări enesciene în concert? Au fost câteva; dintre cele mai importante, împlinite cu semnificative implicări ale membrilor ansamblurilor. O parcurgere corectă a partiturii poemului simfonic *Isis* au realizat muzicienii Orchestrei Naționale Ruse sub bagheta dirijorală a lui Mikhail Pletnev; ...în colaborare cu membrii Corului Academic Radio condus de maestrul Ciprian Țuțu. Versiunea orchestrală o datorăm – şi pe aceasta! - maestrului Pascal Bentoiu, admirabilă conştiință artistică, muzician dedicat cauzei nobile privind completarea versiunilor orchestrale ale unor opere enesciene nedefinitivate de autor.

Impresionantă s-a dovedit a fi strădania membrilor formației London Philharmonic Players privind realizarea cunoscutului *Octuor* enescian pentru dublu cvartet de coarde; s-a optat pentru o viziune de natură orchestral-camerală care a stat la baza acestei realizări a unui opus de construcție amplă. Strădania profesională absolut exemplară a fost abil împlinită; rod al unei experiențe extinse practicate în zone stilistice importante, atât în ansamblul orchestral lărgit cât şi în cel de grup cameral. Pe aceeaşi direcție, *Dixtuor*-ul *pentru suflători*, lucrare dosebit de pretențioasă sub aspectul realizării acesteia, a fost prezentată cu concursul membrilor formației London Chamber Orchestra; iar marea creație enesciană a ultimilor ani ai compozitorului, *Simfonia de cameră op.33*, a putut fi reaudiată la noi, cu concursul Orchestrei de Cameră din Lausanne. Sensibil susținute, beneficiind de transparențe sonore de potrivită culoare timbrală, au fost prezentate cele două *Intermezzi pentru corzi op.12*; ...cu participarea ansamblului Filarmonicii de Cameră Ruse, ansamblu condus de dirijorul Juri Gilbo.



De o manieră absolut salutară, câteva dintre lucrările majore ale genului cameral din secolul trecut, creații enesciene capitale ale genului, au putut fi audiate pe scena Atheneului în compania unor formații, a unor artişti dedicați trup şi suflet genului. Am în vedere creații cum sunt *Cvartetul cu pian op.16* şi *Cvintetul cu pian op.29* prezentate, respectiv, de Arc Ensemble şi de The Schubert Ensemble of London. Iar cel de al *2-lea Cvartet cu pian, în re minor, op.30*, a cunoscut o versiune cu totul captivantă din partea membrilor formației Mahler Chamber Orchestra admirabil animați de zelul violonistei Patricia Kopatchinskaja. Un opus rar abordat, cea de a *2-a Sonată pentru violoncel şi pian op.26*, a fost bine pregătită şi prezentată de violoncelistul Jean-Guihen Queyras, de pianistul Florent Boffard; lucrarea a fost dedicată de autor marelui Pablo Casals, prietenul lui Enescu, dar nu a fost niciodată cantată de acesta. Celebra *Suită pentru pian, op.10*, a cunoscut o strălucită versiune în realizarea pianistului Alexei Volodin, iar p*rima Sonată pentru pian, în fa diez minor* a cunoscut o versiune temeinic împlinită dată fiind realizarea datorată pianistului Kirill Gerstein.

Este de amintit evoluția de firească atracțiozitate a celebrului violonist Pinchas Zukerman însoțit de ansamblul Camerata Salzburg; îi datorăm realizarea unui emoționant opus enescian de tinerețe, anume *Balada pentru vioară*, de această dată etalată în compania ansamblului cameral.

Dezamăgiri? Au fost. Nu puține. *Prima Simfonie, în mi bemol major*, pe drept supranumită *Eroica enesciană*, a beneficiat de o parcurgere formală, deloc captivantă, din partea Filarmonicii din München conduse de Valery Gergiev. De asemenea, *Sonata în fa minor pentru vioară şi pian* a fost nepregătit etalată la Ateneul Român cu participarea violonistului Maxim Vengerov în compania pianistului Vag Papian; inițial acelaşi cuplu cameral avea înscris în program celebrul opus care este *Sonata a 3-a, în caracter popular românesc*, proiect abandonat în ultimul moment. Dar aceeaşi *Sonată în fa minor, op. 6* a cunoscut o realizare atent pregătită, realamente captivantă, din partea cuplului cameral format din violonistul Remus Azoiței şi pianista Alexandra Dariescu.

Există în practica actuală de concert tendința în parte legitimă de a readuce pe podium lucrări ale unor autori celebri, lucrări însă de importanță secundară în ansamblul operei. Nici Enescu nu a scăpat de acest fenomen; scopul evident este acela de a revigora interesul publicului de concert etalând etape mai puțin semnificative din ansamblul creației. Am în vedere prezentarea în recital a primelor *sonate enesciene* pentru vioară şi pian, pentru violocel şi pian, oferite publicului, respectiv, de Renaud Capuçon şi Jérôme Ducros, de Gautier Capuçon şi Franc Braley. Pe aceeaşi direcție se încadrează şi marele violonist Vadin Repin atunci când, în compania Orchestrei Naționale Ruse, a dirijorului Horia Andreescu, readuce pe scena de concert acest cuplu de miniaturi, *Aria* şi *Scherzino*.

În alt sens... ; trebuie observat, în spațiul nostru public pianista Raluca Ştirbăț tinde a deveni o veritabilă instituție privind promovarea creației enesciene, dar şi reabilitarea spațiilor în care a trăit şi a activat marele artist. Prezentat în Sala Auditorium a Muzeului de Artă, recitalul domniei sale a avut o tematică cu totul captivantă ce a vizat poziționarea creației enesciene în perspectiva creației pianistice europene a primei jumătăți a secolului trecut. *Sonata a 3-a pentru pian*, dar şi mai puțin cunoscuta *Sonatensatz / Mişcare de sonată*, au fost prezentate în contextul unor opusuri pianistice majore ale timpului, anume *Valsul* de Maurice Ravel, *Sonata* de Alban Berg sau savuroasele *Joujoux pour Ma Dame* de Mihail Jora; ...dar şi *Bacanale* de Constantin Silvestri.

Nu trebuie uitat; de această dată în ultimele zile ale Festivalului, întreaga echipă a realizatorilor operei *Oedipe*, solişti, coruri, orchestră, ansambluri conduse de acelaşi Vladimir Jurowsky, s-au deplasat la Londra pentru a relua concertul bucureştean în celebra Royal Festival Hall. Iar în stagiunea trecută, ne amintim, aceeaşi capodoperă enesciană a văzut luminile rampei tot la Londra, la celebra Covent Garden Opera House, sub baghera dirijorală a lui Leo Hussain; ...versiune apreciată în mod absolut din punctul de vedere muzical-dramatic dar foarte controversată în ce priveşte realizarea scenic-regizorală.

Dumitru AVAKIAN

Muzică românească în Aula Palatului Cantacuzino

Primul concert de muzică românească din Festivalul Enescu

Ne-am reîntâlnit cu cvartetul Gaudeamus, un ansamblu de patru instrumentişti extrem de serioşi şi consecvenţi, oaspeţi deja familiari publicului de festival. Acum doi ani, pe când apreciam prestaţia cvartetului pe scena Sălii Mici a Palatului, în cadrul aceluiaşi Festival Internaţional "George Enescu", am crezut că i-am surprins în cea mai bună ipostază. Anul acesta, la actuala ediţie a aceleiaşi manifestări i-am regăsit într-un context chiar mai bun. De această dată concertul a avut loc în Aula Palatului Cantacuzino, în parteneriat cu Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România şi Muzeul Naţional "George Enescu".

Cvartetul Gaudeamus şi-a găsit cel mai potrivit loc, cred, în Aula Palatului Cantacuzino; mică dar prietenoasă, cu un spaţiu redus pentru public, dar suficient pentru aceeaşi oameni care vin mereu la aceste concerte de muzică românească, sala a contribuit enorm la sonoritatea ansamblului, punându-l în mare avantaj.

Prima lucrare din program a fost ***Cvartetul de coarde nr. 1*** de Anatol Vieru. Poate nu a fost întâmplătoare alegerea acestei piese dense, stufoase, a compozitorului român. Muzicienii au redat întocmai caracterul orchestral, simfonic, al lucrării. Prin dramaturgie, muzica acestui opus scris de Anatol Vieru în 1955 se leagă direct, pe traiectoria creaţiei sale, de *Simfonia nr. 4*, scrisă cu mai bine de douăzeci de ani mai târziu. Din punct de vedere structural, părţile II, III şi IV se succed fără întrerupere, iar finalul are mai mult un caracter de codă. Un final scurt, neaşteptat, realizat cu supleţe şi tensiune bine controlată de către cei patru muzicieni.

A urmat ***Cvartetul de coarde nr. 2*** de Myriam Marbe, piesă ce conţine o minunată indicaţie chiar la începutul primei părţi, *Passionato ma esitando.* Toată tensiunea, toate aşteptările cuprinse în aceste câteva cuvinte i-au determinat pe cei patru să surprindă modalismul lui Myriam Marbe prin mijloace expresive deosebite. Încă de la începutul oarecum întunecat al lucrării, urmat imediat de contraste, dar cu păstrarea corzilor grave mereu în prim plan, în secţiunile următoare artiştii au realizat acumulări sonore şi desfăşurări gradate, acordând o atenţie specială ritmurilor şi sonorităţilor tipice muzicii lui Marbe. Lumea descrisă de muzica ei a fost prezentată într-un mod coerent, elegant şi desăvârşit muzical de către cei patru interpreţi.

Putem observa cu uşurinţă diferenţele de interpretare faţă de alte ansambluri, obişnuinţa de a cânta împreuna, lucruri care nu se întâlnesc la multe dintre formaţiile de muzică contemporană. Un aspect demn de luat în seamă este maturitatea şi seriozitatea cu care cei patru îşi tratează partiturile. Aceşti muzicieni cântă notă de notă, şi poate o să spuneţi că toţi fac asta. Din păcate, nu e chiar aşa. Sunt mulţi, îndrăznesc să spun chiar *foarte* mulţi interpreţi care tratează partiturile superficial şi care, bazându-se pe caracterul fluid al muzicii contemporane mai sar câte-o notă două, câte un grupet...

Pe această linie vreau să evidenţiez interpretarea cvartetului Gaudeamus mai cu seamă în ultima lucrare din program, Cvartetul ***Prin sunetele florilor albe*** compus de Ulpiu Vlad. Colaborarea dintre compozitor şi acest ansamblu este una de durată şi care funcţionează extrem de bine, bazată pe o încredere deplină şi un respect pentru profesionalism din partea ambelor părţi. Lucrarea a fost prezentată în primă audiţie, chiar şi pentru compozitor – pentru cei care nu ştiu, membrii cvartetului sunt instrumentişti ai Filarmonicii din Braşov şi acolo îşi desfăşoară activitatea şi repetiţiile. Ei au venit la Bucureşti chiar în ziua concertului, pe 6 septembrie, şi au reuşit să îl surprindă chiar şi pe compozitor cu prestaţia lor.

Partitura scrisă de Ulpiu Vlad este una dificilă şi din punct de vedere tehnic, dar şi din punct de vedere expresiv. Pe parcursul lucrării se disting mai multe secţiuni care alternează momentele liniştite cu cele de virtuozitate. Ceea ce se remarcă în lucrarea lui Ulpiu Vlad şi, de fapt, în toate compoziţiile sale recente, este aplecarea către melodie. Absolut fiecare fragment are un sens melodic. Poate şi de aceea artiştilor le face plăcere să îi interpreteze lucrările, pentru că se ataşează mai uşor de melodie decât de structuri complicate de scriitură.

Celor din cvartetul Gaudeamus le-a făcut *plăcere* să cânte această lucrare şi acest mesaj l-am primit şi noi, cei din public. A nu se înţelege că lucrarea este o curgere continuă de melodie; există momente în care, din raţiuni de strategie componistică, pot apărea şi reapărea doar fragmente din aceste structuri melodice. Ideea care se desprinde este că nimic nu este scris la întâmplare şi lucrarea, acum în primă audiţie, este un exemplu de atenţie şi migală componistică, cu elemente care deseori pun artistul în dificultate. Din punct de vedere armonic, muzicienii au evidenţiat fiecare structură, plasată atent în partitură de către compozitor, la fel şi ornamentele – apogiaturi şi mordente; acestea au dat naştere unor fenomene sonore adiacente, într-un interes continuu pentru materialul muzical.



Cvartetul Gaudeamus

Acum, la momentul când scriu această cronică, îmi vine în minte câteva discuţii pe care abia ulterior concertului le-am auzit la Forumul Compozitorilor organizat în cadrul Festivalului Enescu, pe tema melodiei şi a revenirii ei... să fie această perioadă, în care încadrăm şi creaţia lui Ulpiu Vlad, un moment de reabilitare a melodiei? Este adevărat, nu sunt mulţi compozitori care scriu muzică punând accent pe structuri melodice şi poate că acest lucru este un avantaj pentru Ulpiu Vlad, muzica sa fiind foarte bine primită de public.

Nu doar melodia este zona în care compozitorul se desfăşoară; din punct de vedere ritmic există o predilecție pentru formulele divizionare ternare, într-o multitudine de forme, diferite şi complexe, nu rareori în suprapuneri cu ritmuri binare. Ulpiu Vlad spunea, despre diviziunea ternară pe doi timpi, pe care el o preferă: „E ca un zâmbet, ca o îmbrățișare; ca atunci când întâlneşti pe cineva drag şi te manifeşti. La fel este şi muzica mea, deloc leneşă şi nepăsătoare, ci cu foarte multă afectivitate, nicio secundă nu te lasă să o părăseşti...".

Titlul lucrării, *Prin sunetele florilor albe,* nu se vrea a fi privit programatic; este, mai degrabă, o sugestie. Da, muzica are acest „parfum" al florilor albe, are candoarea şi puritatea lor, dar acestea trebuie descoperite moment de moment, de la acord la acord.

Deşi menționat în program la „alte evenimente", concertul de muzică românească de la Palatul Cantacuzino a deschis cu onoare seria de manifestări dedicate muzicii secolului XXI, serie care a continuat la Studioul „Mihail Jora" al Radiodifuziunii Române.

Andra APOSTU

Farmecul unui concert de muzică electronică românească

Unul din atractivele concerte găzduite în Aula Palatului Cantacuzino, din cadrul Festivalului *Enescu*, a fost şi cel de muzică electronică românească, care a avut loc joi 14 septembrie, de la ora 17,00.

Concertul a început cu lucrarea pentru pian şi mediu electronic ***Privind trecutu-ndepărtat***, aparținând tânărului compozitor **Roman Vlad**, care a şi interpretat-o cu multă sensibilitate, exprimarea tehnică deosebită aducând încă un plus actului recreator. Fluidul evocator a reunit frânturi de amintiri, inspirat sugerate printr-o gamă de sonorități, venite dinspre mediul electronic, încărcate emoțional prin intervențiile *live* ale pianului – deținătorul memoriei afective. Întreaga re-amintire a fost învăluită de un nostalgic lirism.

Luneburg Soundscape de **Cătălin Crețu**, prezentată în festival în varianta audio-video (pe care eu o prefer pentru că are o conexiune extrem de subtilă a imaginii cu muzica) este o lucrare de o frumusețe austeră, „un peisaj sonor plastic conceput", în care se întrepătrund sunete din natură cu vibrațiile imperceptibile care ne înconjoară, captate şi redate cu finețe, generând, în timp, „*crescendo*-uri sonore impresionante, verticalizate în sunete metamorfozate de orgă". Avem, împreună cu compozitorul, revelația Naturii - Templu. Contururile neclare, în straturi, ale imaginilor (dintre care una cu profilul unei biserici revine in mod semnificativ), par a corespunde unei infinitezimale cinetici a acestora, activată miraculos de reverberațiile undelor sonore. Rezultă o remarcabilă textură video-electro-acustică de real impact, al cărei autor este, pe cât de riguros în concepție, pe atât de sensibil în exprimare.

Concertul pentru pian şi mediu electroacustic de **Maia Ciobanu** este o lucrare mult apreciată din creația sa, poate şi pentru că şi-a gasit interpretul ideal.. Structurat în trei părți (după modelul clasic-romantic) şi în cadrul căruia interferează, în mod măiestrit, forma de sonată cu cea de variațiuni, concertul se înscrie, doar aparent, în linia unei elegante reverențe stilistice, spectaculos însă metamorfozate, prin ingenioasa recontextualizare a modelelor formale, instalate într-un amplu cadru electroacustic. Construcția denotă inedite reflexe metastilistice. Dramaticul – predominant, alternează spectaculos cu oazele de profund lirism, în care „pianul e romanticul, seducătorul protagonist". Fundalul este rezervat mediului electroacustic, un partener impresionant al pianului, reprezentând o cu totul altă lume, care, prin sunetele grave, realizează ancorarea în spațiu, iar prin ritmul trohaic ostinat – cu funcție metronomică, indică scurgerea inexorabilă a timpului. Între performer (indicând valoarea) şi fixarea lui spațio-temporală există un strat muzical reprezentând *ground*-ul cultural cotidian, adesea redundant, superficial, anacronic, distructiv. Sunetul grav de la final, percutat în mod repetat, asemeni unei lovituri de ciocan, cu ecouri dramatice, cade ca o sentință. Vorbim de un opus amplu, dinamic, dificil, de o personalizată factură metastilistică, în care sunt imperative virtuozitatea solistică împletită cu versatilitatea stilistică interpretativă. Excelent pianist, Sorin Dogariu (solist al Filarmonicii din Arad, cadru didactic al Universității de Vest din Timişoara), ne-a oferit o versiune remarcabilă prin tehnica şi expresivitatea exprimării (care au înnobilat partitutra), prin patosul şi iscusința de a da contur formei şi sens tulburătoarei muzici.

Arca lui Irinel, Everything is fine, Icodex, aparținând compozitoarei **Irinel Anghel**, a încheiat, cum altfel decât



Irinel Anghel

Foto: Alexandra Dascalu

provocator, concertul. Referindu-se dintru început la titlul compus (din trei titluri) al lucrării, Irinel a făcut trimitere, ironic, la indecizia părinților, din varii motive, de a da un singur nume copiilor... Departe de motivele ce țin de cutume exagerate ancorate în tradiții sau de revărsarea de trend-uri kitsch-iste, autoarea însăşi a ținut să sublinieze, anul trecut – la lansarea piesei, că *„risipa de titluri dă un indiciu asupra multiplelor direcții de semnificare – toate posibile. Deşi pare un artificiu ne-convențional, această decizie (n.n. a compozitoarei) de a lăsa trei variante de titlu, poate fi modelatoare în procesul receptării muzicii." Feed-back*-ul spontan al receptorului e intrarea lui *„în joc"*. Vorbim de o operă deschisă, cu fațete polistilistice, al cărei conținut e determinant în structurarea sa tripartită, străbătută de irezistibilul, quasi obsesivul, uşor narcotizantul leit-motiv, de doar cinci secunde, extras din

filmul *Eraserhead* al lui David Linch – *Everything is fine*, care, ne introduce subtil în sfera fenomenului *dark*. Cultivând în creația sa principii mai puțin frecventabile – acceptarea incertitudinii, ambiguității, orientări stilistice precum suprarealismul, categorii estetice precum oniricul, imaginarul, fantasticul, grotescul, pentru că, nu-i aşa, *everything is fine*, Irinel Anghel găseşte mereu reprezentările cele mai adecvate, mai înnoitoare, dar în acelaşi timp foarte muzicale în originala lor realizare ne-convențională. Prin punerea în scenă a lucrării, Irinel (în calitate de compozitor, realizator, regizor, scenarist şi interpret) şi-a asumat până şi aruncarea zarurilor, pe fondul unei tulburătoare agonizări vocale – calchiind motivul suspinului, până la stingere. Rămâne doar amintirea... Atât muzicalizarea experimentală, neconvențională, a oricărui fenomen, cât şi metamorfozarea quasi infinită a vocii umane prin multiple şi diferite procedee, mereu cu sens şi având mereu multiple semnificații, constituie un prețios *credo* al artistei, spre bucuria/satisfacția noastră şi împlinirea ei, mereu altfel.

Toate cele patru lucrări prezentate, legate într-o succesiune foarte potrivită (pe care am respectat-o şi eu în articol, nu aceea din programul Festivalului), ar avea succes pe orice scenă internațională, prin valoarea lor intrinsecă.

Aducem aprecieri şi mulțumiri doamnei inginer Erica Nemescu pentru minunata sonorizare.

Nu-mi imaginam că voi pleca cu totul fermecată de la acest splendid concert, grație creatorilor, interpreților noştri formidabili, devotați acestui gen.

Carmen POPA

Recital de lieduri

Recitalul susținut de duo-ul alcătuit din Claudia Codreanu şi Diana Vodă în 19 septembrie 2017, în Aula Palatului Cantacuzino, s-a înscris printre manifestările de prestigiu din cadrul actualei ediții a Festivalului Insternațional „George Enescu". Aveam în memorie reverberațiile prestației de excepție a apreciatelor interprete din cadrul SIMN, din luna mai a.c. În recitalul la care mă refer acum, duo-ul a oferit un program alcătuit din creații valoroase scrise de compozitori români din generații diverse, care au evidențiat plenar şi calitățile prestației artistice.


Diana Vodă, Claudia Codreanu

Programul a debutat cu o lucrare emoționantă elaborată de Liana Alexandra: ***Poem pentru Madona de la Neamț***. Publicul a fost fascinat de frumusețea şi profunzimea muzicii pline de serenitate şi lumină, precum şi de maniera armonioasă în care s-au împletit sonoritățile duo-ului. A urmat un lied cuceritor, de factură romantică, scris de Petru Stoianov: ***Lacul***, din ciclul ***În dulcele stil neoclasic.*** Am admirat calitatea de excepție a timbrului vocal al mezzosopranei Claudia Codreanu, frazarea ei expresivă şi dicția perfectă, precum şi subtilitatea cu care a fost realizat acompaniamentul pianistic. Din creația compozitoarei Cornelia Tăutu am ascultat liedul ***Poarta şi zgomotul***, deosebit de expresiv, elaborat în limbaj actual; autoarea realizează o îngemănarea subtilă a sonorităților cu culminații de mare efect la voce şi ingenioase motive repetitive la pian. În continuare, interpretele au prezentat liedul ***Ora fără tine*** de Sorin Lerescu, creație originală ce valorifică specificul expresiv şi timbral al duo-ului, care este antrenat într-un fascinant dialog. În primă audiție absolută a fost prezentată creația Irinei Hasnaş intitulată ***Elegii***. Muzica originală, bazată pe îmbinarea motivelor vocale diverse (unele cantabile, altele întrerupte) cu acompanamentul pianistic, creează momente emoționante şi efecte estetice particulare. Am ascultat apoi o lucrare cuceritoare scrisă de Diana Vodă: ***Patima.*** Muzica valorifică plenar calitățile vocii şi ale pianului; am admirat interpretarea plină de patos şi dezinvoltură a Claudiei Codreanu, care a etalat un ambitus larg (situat între alto şi sopran), precum şi complexitatea discursului pianistic (la care s-au adăugat sonorități de clopoței). Din creația compozitorului Dan Constantinescu au fost prezentate cele ***Six poèmes français***, piese de anvergură ce presupun un nivel foarte înalt al prestației duo-ului. Interpretele s-au situat la un nivel artistic foarte înalt, realizând o versiune expresivă diversă şi bogată în semnificații. În primă audiție absolută a fost prezentată lucrarea ***Poveşti străvechi,*** a compozitoarei Laura Maria Mânzat. Bazată pe un dialog subtil între voce (cu motive cantabile de o expresivitate aparte) şi pian (cu ritm preponderent punctat), muzica evocă un bogat caleidoscop de imagini şi stări sufleteşti contrastante. Creația ***Inventar*** a compozitorului Dan Buciu a constituit o adevărată provocare pentru Claudia Codreanu, care a dovedit a fi nu doar o minunată cântăreață, dar şi o foarte bună actriță. Lucrarea de mare densitate expresivă şi semantică transmite mesaje îndreptate spre bine şi adevăr. Muzicianul combate cu mijloacele specifice tirania, ipocrizia, demagogia, minciuna. Nu în ultimul rând trebuie să menționăm nivelul înalt al prestației pianistice, care a susținut permanent vocea şi a contribuit la evidențierea mesajului. Poemul ***Miracol***, scris de compozitoarea Irina Odăgescu, a impresionat prin profunzimea expresivă, prin bogăția semnificațiilor şi originalitatea tratării vocii şi pianului. Autoarea valorifică original timbralitatea vocii şi capacitatea muzicii de a exprima nobile sentimente umane. În debutul lucrării, pianul este abordat orchestral, iar apoi, în postura acompaniatorului rafinat al vocii. Un mare efect expresiv şi estetic l-a avut secțiunea de recitativ dedicată sopranei. Am percepuut în această creație inspirată o meditație – în tonalități luminoase şi grave – asupra destinului artistic şi a curgerii ireversibile a timpului.

A urmat liedul ***Duhovnicească*** din ciclul ***Mărturisiri*** al compozitoarei Carmen Petra-Basacopol, creaţie emoţionantă, care a impresionat profund audienţa. Cele două interprete au realizat o versiune plină de sensibilitate şi dăruire a lucrării. În încheierea recitalului a fost prezentată liedul ***Bâlci în Aldebaran*** din ciclul ***Mărgele*** de Felicia Donceanu. Muzica plină de şarm şi culoare a entuziasmat publicul care a apreciat originalitatea dialogului dintre pasajele în stil improvizatoric şi momentele antrenante, remarcabile prin strălucire şi pregnanţă ritmică. Întreaga manifestare s-a desfăşurat sub semnul excelenţei, al dorinţei de înnoire şi al ataşamentului faţă de valorile autentice ale muzicii româneşti. Originalitatea repertoriului, ca şi prestaţia de înalt nivel a distinselor artiste probează actualitatea concepţiei lui G. Călinescu: "Trăim în lumea în care tot mai repede mâine devine ieri." (*Cronicile optimistului*, p. 298).

Carmen MANEA

Trio Contraste – Recital de muzică românească

Trio Contraste, alcătuit din flautistul Ion Bogdan Ştefănescu, pianistul Sorin Petrescu şi percuţionistul Doru Roman are o activitate de peste două decenii, timp în care a susţinut numeroase recitaluri în ţară şi în străinătate (Europa şi Asia), fiind unul dintre cele mai apreciate ansambluri camerale autohtone şi un promotor important al muzicii contemporane româneşti, repertoriul acestuia cuprinzând inclusiv lucrări ce i-au fost special dedicate de către unii dintre cei mai importanţi compozitori din ţara noastră.

Organizat de Muzeul Naţional George Enescu şi Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România şi inclus în cadrul Festivalului Internaţional George Enescu, recitalul din 22 septembrie din Aula Palatului Cantacuzino a confirmat, o dată în plus, constanţa cu care Trio Contraste promovează muzica românească a zilelor noastre, programul propus spre audiere cuprinzând exclusiv creaţii ale compozitorilor autohtoni proveniţi din generaţii diverse, de la cea a lui Aurel Stroe şi Tiberiu Olah la aceea a tinerilor aflaţi în ascensiune.

În deschiderea recitalului, Trio Contraste a ales să interpreteze ***Trei piese pastorale*** de **Aurel Stroe**, ce fac parte din ciclul de *Zece piese pastorale* scrise iniţial pentru clavecin şi orgă. În versiunea pentru trei instrumente, cântată constant de Trio Contraste, şi prezentată şi în cadrul acestui eveniment, muzica rafinată a lui Aurel Stroe capătă noi valenţe ce pun în evidenţă aluziile la unele elemente folclorice autohtone. Acestea apar deopotrivă prin efectele timbrale utilizate de flautistul Ion Bogdan Ştefănescu, prin completarea pianului cu un sintetizator şi prin abilitatea percuţionistului Doru Roman de a folosi corzile pianului ca suport pentru sublinierea parametrului ritmic, foarte important în reliefarea caracterului pastoral al pieselor.

După-amiaza dedicată muzicii contemporane româneşti a continuat cu prima audiţie absolută a lucrării ***Hubble*** scrisă de **Elena Apostol**, unul dintre tinerii compozitori aflaţi în ascensiune. Aşa cum sugerează şi titlul opusului, muzica aşezată pe portativ de Elena Apostol se constituie într-o ilustrare sonoră a poveştii primului telescop spaţial numit Hubble, construit in SUA, ceea ce face ca sonorităţile piesei să fie bogate în semnificaţii, de la sugestia atmosferei cazone prin anumite figuraţii ritmice repartizate percuţiei, amintind astfel de sprijinul militar dat în construirea telescopului, la imaginile muzicale ce par a surprinde instantanee din spaţiul cosmic înregistrate de Hubble.

A urmat apoi un prim moment solistic în care Sorin Petrescu a interpretat ***Consonata*** de **Adrian Iorgulescu**. Lucrare de o complexitate deosebită din punct de vedere al scriiturii pianistice, *Consonata*, ce punctează prin titlul purtat prezenţa terţelor şi sextelor în structura modurilor ce generează materialul sonor şi nu caracterul general al discursului muzical, i-a prilejuit lui Sorin Petrescu o demonstraţie de tehnică instrumentală, pianistul subliniind în varianta sa interpretativă jocul fascinant al nuanţelor, varietatea efectelor sonore obţinute prin utilizarea unor tipuri speciale de glissando-uri ori de triluri, şi nu în ultimul rând bogăţia expresivă a lucrării din care transpar deopotrivă energia şi verva, dar şi lirismul. De asemenea, Sorin Petrescu a marcat şi contrastul dintre cele două părţi ale opusului, provenit cu precădere din transformarea agregatelor armonice în veritabile ţesături polifonice.

După ce am audiat lucrarea ***Ison Confession*** de **Felicia Donceanu** în care am remarcat atmosfera intimă a unei veritabile confesiuni nostalgice cu nuanţe arhaice date de utilizarea în contextul limbajului modern a isonului specific muzicii psaltice, recitalul Trio Contraste a continuat cu ***Sonata pentru flaut*** de **Tiberiu Olah**, o lucrare de o incontestabilă valoare ce a îmbogăţit repertoriul românesc dedicat flautului şi a oferit şansa virtuozilor acestui instrument să-şi demonstreze măiestria. De altfel, în versiunea prezentată, Ion Bogdan Ştefănescu a făcut acest lucru din plin, surprinzând pe de o parte încărcătura de sensuri poetice şi filosofice a melopeei intonate de flaut, iar pe de alta complexitatea materialului sonor ce debutează cu un tip de melodie continuă, în care articulaţiile sunt marcate prin contraste puternice şi se încheie cu o scriitură polifonică specială, pe tot acest parcurs remarcându-se tendinţa pentru utilizarea unor tehnici de emisie a sunetului şi a unor posibilităţi de atac mai puţin obişnuite pentru asemenea instrument.


Trio Constraste

Un alt moment special a fost constituit de interpretarea lucrării ***Solo pentru marimbă şi vibrafon*** de **Ştefan Niculescu**, de către percuţionistul Doru Roman. Acesta a

realizat o versiune de înalt nivel a piesei lui Ştefan Niculescu, în care a reamintit asistenţei extraordinarele sale abilităţi de mânuire a instrumentelor aflate în prim-planul discursului muzical, propunând, aşa cum de altfel o cere şi partitura, un dialog-confruntare între sonorităţile oarecum stridente ale vibrafonului şi cele mai delicat-catifelate ale marimbei, fiecare atenuând excesele sonore ale celuilalt sau, dimpotrivă, reliefându-se reciproc.

Penultimul moment muzical inclus in recitalul celor de la Trio Constrate a avut în centrul său două dintre piesele cuprinse în ciclul ***Cântece de vară*** de **Carmen Maria Cârneci**, compus iniţial pentru soprană, pian şi percuţie, pe versurile câtorva poeme de Radu Cârneci, ce fac o apologie a dragostei. Prima dintre piesele ascultate în versiunea pentru flaut, pian şi percuţie, a fost ***Zburătorul***, în care sonorităţile muzicii sugerează mai întâi neliniştea aşteptării apariţiei zeului iubirii din vechea mitologie românească, apoi entuziasmul apropierii de acesta şi în final, sentimentul de libertate şi linişte, determinat de evadarea în spaţiul oniric unde totul este posibil. A doua piesă, ***Ca ploile verii***, mai puţin filosofică, este mai degrabă un omagiu adus iubirii a cărei prezenţă în viaţa omului este asemănată cu efectele binefăcătoare pe care le au ploile de vară pentru natură. În versiunea celor de la Trio Contraste, rolul de conducător al discursului muzical este deţinut de flaut care iniţiază diferite linii melodice preluate, comentate sau chiar dialogate de celelalte două instrumente participante, percuţia incluzând aici şi unele dispozitive din zona celor neconvenţionale.

Finalul recitalului a fost unul energic şi dinamic, determinant pentru acest lucru fiind opusul lui **Dan Dediu**, ***Cartoon variations on a theme by Mozart***. Lucrare plină de vervă, *Cartoon* oferă multe momente din care transpar umorul, optimismul şi chiar fina ironie, caracteristicile menţionate apărând şi ca urmare a utilizării unei largi palete de efecte sonore menite a potenţa intenţiile autorului. Construită în jurul celebrei teme a părţii întâi a *Sonatei K. 331* de W. A. Mozart, *Cartoon* este o veritabilă suită alcătuită din şase părţi, fiecare având un titlu sugestiv (*Fantoma lui Wolfgang Amadeus*, *Electric Hamlet*, *Melancolia cimpanzeului*, *Stravinskian Baby*, *African Rodeo*, *Vals galactic*) şi ilustrând diverse ipostaze stilistice în care este adusă muzica lui Mozart. Având la dispoziţie o partitură generoasă, cei trei interpreţi au realizat o versiune antrenantă a lucrării în care am remarcat bogăţia efectelor sonore utilizate şi farmecul transformărilor melodiei mozartiene.

Încheiat aşadar într-o atmosferă de bună dispoziţie, recitalul Trio Contraste s-a constituit într-o pledoarie pentru muzica contemporană românească, a cărei valoare este incontestabilă şi a cărei frumuseţe este dată de varietatea direcţiilor componistice pe care le reuneşte.

Mădălin Alexandru STĂNESCU

Cvartetul Profil

Am revenit în Aula Palatului Cantacuzino pentru un concert cameral cu lucrări de muzică românească în interpretarea Cvartetului Profil. Cei patru muzicieni, Diana Moş – vioara I, Petru Nemţeanu – vioara a II-a, Marian Movileanu – violă şi Mircea Marian – violoncel se pot lăuda, fără lipsă de modestie, prin dragoste pentru muzica românească contemporană şi prin interpretări deosebite într-un repertoriu variat. Pentru cei care nu cunosc istoricul acestui cvartet, el este alcătuit din membri ai ansamblului Profil fondat de compozitorul Dan Dediu în 2003. Această experienţă de aproape 14 ani şi bineînţeles, tenacitatea şi interesul pentru muzica de avangardă a făcut ca ansamblul dar şi cvartetul să fie considerate unele dintre cele mai preţuite formaţii de muzică contemporană din România. Nu sunt îngrădiţi de graniţele ţării noastre; au fost prezenţi la numeroase festivaluri internaţionale de profil, au realizat înregistrări profesioniste şi au întreprins turnee în străinătate, atât în formula de cvartet cât şi în ansamblu, sub bagheta dirijorului Tiberiu Soare.

Programul prezentat de cvartetul Profil pe 23 septembrie 2017, în penultima zi de festival, a fost unul foarte interesant, deşi, la prima vedere, destul de dens. Prima lucrare i-a aparţinut compozitorului Cristian Lolea, o tânără figură interesantă a componisticii româneşti care surprinde, în primul rând, prin versatilitate. Creaţia lui sondează o multitudine de zone muzicale în care se exprimă cu mare uşurinţă şi nu cu puţină imaginaţie, de la lucrări de muzică contemporană la muzică de film – pentru care a şi primit premiul Gopo, filmul *Îngerul necesar* în regia lui Gheorghe Preda – sau muzică de divertisment. Cvartetul de coarde prezent la acest concert a fost scris în 1997 şi, cred, fără intenţie, este cântat ca o aniversare, 20 de ani mai târziu nu oriunde, ci în Festivalul Enescu. Toate cele patru părţi – sau patru secţiuni – se cântă *attaca,* fără pauză între ele. Cu toate acestea, un tip de demarcaţie între cele patru zone se poate intui cu uşurinţă, muzica lui Lolea fiind una coerentă şi, de ce să nu-i spunem aşa, simplu, frumoasă! „Personajele principale", aşa cum le numeşte chiar autorul lucrării sunt două la număr, nota scurtă şi nota lungă şi asta se constituie ca o cheie a piesei cu care poţi să decodifici tot ce se petrece din punct de vedere muzical pe tot parcursul lucrării. Jocul dintre cele două „personaje", dialogul dintre ele, ipostazele diverse în care ele sunt prezentate auditoriului reprezintă întrebarea la care cvartetul Profil a reuşit să găsească răspunsul. Interpretarea lor a fost una care a demonstrat înţelegere muzicală, inteligenţă de conducere a motivelor şi a frazelor şi o permanentă evidenţiere, contrastantă dar şi complementară, a celor două elemente principale.


Diana Moş

Cel de-al doilea moment al concertului a fost unul dedicat viorii solo, de compozitorul Nicolae Brânduş, cu lucrarea *Bowstring.* Titlul este unul *sui generis;* este şi bow – arcuş şi string – coardă, mai exact, ceea ce defineşte instrumentul căruia îi este dedicată lucrarea. Compozitorul ţine foarte mult ca lucrarea să îi fie prezentată chiar aşa, cu acest titlu, nu cum a apărut în caietul de festival „coardă de arc". Lucrarea este una foarte dificilă din punct de vedere tehnic şi este compusă şi construită în direct contact cu interpreta, violonista Diana Moş, care, se pare că până în prezent a fost şi este singura suficient de bine pregătită pentru această lucrare. Colaborarea dintre compozitor şi violonistă porneşte cu mulţi ani în urmă, încă din studenţie şi continuă până astăzi. Lucrarea s-a aflat, de-a lungul acestor

ani, într-o pregătire continuă, încă de când interpreta era studentă la master. Construcția lucrării are la bază o fugă extrasă din opera *Logodna,* o lucrare amplă care a fost înregistrată la Radiodifuziunea Română sub conducerea lui Ludovic Bacs. Această imensă lucrare se purifică muzical până ajunge să se transforme într-o fugă scrisă pe cinci portative, sau cinci fragmente mari care concentrează întregul material al operei. Fiecare dintre aceste cinci secțiuni au fost dezvoltate, rând pe rând, pentru vioară solo, în lucrarea *Bowstring*. Deşi prezentată la un singur instrument lucrarea nu îşi pierde caracterul amplu iar dificultățile impuse cer o implicare totală a interpretului, atât din punct de vedere tehnic cât şi din punct de vedere interpretativ. Este foarte interesant modul în care compozitorul îşi observă lucrarea pe plan evolutiv; el ne mărturiseşte că „interpretarea de astăzi aduce un plus semnificativ față de interpretările trecute. Este un fel de maturizare, de coacere internă a materialului muzical..." Dincolo de aspectele tehnice pe care le-a rezolvat excelent, lucrarea mai „cere" ceva interpretului şi anume un anume tip de trăire. Diana Moş a descifrat cu succes toate aceste enigme aşezate în partitură de către compozitor şi a realizat un parcurs muzical deosebit, punând în evidență întreaga construcție prin accentuarea diferențiată a componentelor ei, pornind de la secțiunile care se întrepătrund şi ajungând să se „verse" precum un fluviu, în acea fugă, în acel amalgam muzical dens. Nu ai nevoie decât de patru corzi şi un arcuş dar unii artişti pot face diferența iar Diana Moş este unul dintre aceşti artişti, cu o relație specială între ea şi instrument, mai cu seamă că *Bowstring* este singura lucrare pentru vioară solo asupra căreia Nicolae Brânduş s-a aplecat insistent, punând în ea ingredientele întregii sale muzici.


Cvartetul Profil

Cvartetul de coarde compus de Sebastian Androne care a urmat în program are un titlul specific, *Philotic Web.* Materialul utilizat în această lucrare a fost extras dintr-un cvartet de coarde mai vechi compus de autor în anii studenției denumit *Philotic Entanglement.* Pentru o înțelegere mai bună a mesajului compozitorului cred că se cuvine a detalia acest termen de „filotic", termen ce provine din saga science-fiction *Jocul lui Ender (Ender's Game).* Autorul acestei cărți propune un sistem universal de conexiuni alcătuit din *filote*, un fel de corzi care susțin fiecare entitate, de la atom la plante, animale sau chiar galaxii. Mecanismul de funcționare, multitudinea de posibilități de combinare a acestui sistem „filotic" este ceea ce îl intrigă pe Sebastian Androne şi, în consecință, încearcă să redea în muzică tot acest proces. Prima secțiune a lucrării aduce un puternic parfum polifonic, o primă coordonată esențială pentru lucrare, care, inițial, îi dă un aer auster, aproape rece. Ceea ce schimbă această atmosferă este dezvoltarea de armonii cromatice care, apărute mai târziu în lucrare, sugerează un tip de „instabilitate şi volatilitate". Lucrarea surprinde chiar şi în încheiere când, prin rotirea în aer a arcuşelor celor patru instrumentişti se produce un efect sonor dar şi vizual extrem de potrivit pentru o „închidere" şi care, parcă, desenează un cerc imperfect, *filotic*, care completează sensul întregii lucrări.

Păsări? Da, acesta este modelul sonor de la care pleacă *Cvartetul de coarde nr. 2* de Nicolae Teodoreanu, următoarea lucrare din program. Sigur, nu într-un mod predictiv ci mai degrabă intens stilizat, acest model acustic reprezintă un punct de plecare din care compozitorul dezvoltă formule melodice specifice dar şi o scară modală. Dacă în prima secțiune există un tip de unitate sonoră melodică, din punct de vedere al înălțimilor păstrate mai mult sau mai puțin în aceeaşi zonă pentru toate cele patru instrumente, din punct de vedere ritmic compozitorul utilizează tehnica canonului proporțional, aplicat aici ca o politempie. Această aşa zisă transformare creează un tip de eterofonie care, însă, nu va fi păstrată şi în secțiunea mediană în care cuvântul de ordine este ritmul şi nu oricare, ci ritmul popular aksak. Este o adevărată suprapunere de ritmuri, de diviziuni de durate atât pe plan vertical – simultan cât şi în plan orizontal, ca şi succesiuni ritmice. Tensiunile sunt evidente şi se amplifică spre finalul lucrării unde compozitorul explorează, fără să insiste, anumite zone ale muzicii polifonice medievale. Efectul sonor total pare a fi de muzici tradiționale polifone iar aceste texturi melodice şi ritmice se descompun treptat spre final, în structuri transparente, în ceva delicat, aproape fragil.

Cvartetul a cântat fără întrerupere întregul concert deşi, poate, aveau nevoie de o pauză la un moment dat. Ei au încheiat acest maraton cameral printr-o lucrare în primă audiție a compozitoarei Livia Teodorescu Ciocănea, Cvartetul nr. 2 *Infloribus.* Ceea ce compozitoarea îşi imaginează pentru această muzică este „un ansamblu de flori dispuse pe acelaşi lujer". Forța este ceea ce caracterizează nu numai această lucrare ci întregul palmares componistic al creatoarei. Muzica acestui cvartet, alcătuit din trei secțiuni cântate *attacca* debordează de vitalitate, de lumină, cu o densitate evidentă dar nu obositoare. Dacă închizi ochii ai senzația că asculți nu un cvartet ci un ansamblu mai mare, ceea ce ne face să îndreptățim afirmației compozitoarei cum că lucrarea este caracterizată, pe bună dreptate, de un „simfonism cameral!" Contrastele nu lipsesc din lucrare, există momente de contemplație sonoră alăturate unor altora de agilitate, de tensiune ritmică. Această complexitate a scriiturii şi a modalităților de abordare a timbrelor celor patru instrumente reuşesc să se traducă, totuşi, printr-o unitate la nivel de concept muzical, totul fiind construit în jurul ideii de „forță vitală a fenomenului de înflorire". O excelentă alegere şi plasare a lucrării Liviei Teodorescu Ciocănea la finalul programului, parcă o chemare la viață. Instrumentiştii au încheiat cu brio programul, epuizant cred eu, mai cu seamă că toate cele patru lucrări pe care le-au interpretat împreună au pus probleme serioase de tehnică dar şi de interpretare.

Andra APOSTU

Forumul internaţional al compozitorilor

Organizat pentru prima dată în cadrul seriei Muzica Sec. XXI a Festivalului Internațional „George Enescu" ediția din 2017, ***Forumul Internațional al Compozitorilor*** şi-a propus să reunească muzicieni de renume, compozitori de elită, invitați speciali din domenii conexe cu muzica, tineri compozitori precum şi publicul larg interesat de actualitatea muzicală în spațiul cultural internațional. În jur de 30 de personalități importante ale gândirii muzicale actuale, din țară şi din lume, şi-au împărtăşit crezul muzical şi experiențele lor în cadrul a 6 evenimente majore (conferințe, mese rotunde, dezbateri) concentrate pe subiecte vizând limbajul muzical contemporan şi interconectivitatea cu viața de zi cu zi a societății.

Serialul Forumului l-a avut în general ca moderator pe compozitorul Dan Dediu, remarcabilă personalitate a creației contemporane româneşti care se bucură de o semnificativă recunoaştere internațională. Colocvialele întâlniri s-au desfăşurat trei week-end-uri la rând şi au fost găzduite cu prietenie de Universitatea Națională de Muzică din Bucureşti în colaborare cu Artexim.

În cadrul unuia dintre interviurile acordate pe această temă Dan Dediu preciza: „*Forumului Internațional al Compozitorilor* este o idee care s-a copt în timp şi care, trebuie spus, într-un fel incipient, ca idee şi voință, îi aparține directorului artistic al festivalului,Vladimir Jurowski, cel care a strâns aşa o pleiadă de compozitori importanți din lume şi a vrut să-i aducă tocmai pentru a-i cunoaşte, pentru a-i cânta şi a intra în contact cu lumea românească. Pentru că şi noi avem o falangă de compozitori extraordinar de profesionalizată, dar care nu este deloc cunoscută în străinătate. Ori, suntem cunoscuți, unii sau alții, dar fiecare ca individualitate şi nu ca o şcoală componistică. E important ca şi cei din afară să ştie că noi existăm şi pentru noi, cei de aici să putem să ne conectăm…"

Machetarea Forumului a cuprins două formate: Ars poetica – conferința unui compozitor pe teme referite propriilor lucrări; Masă rotundă – dezbatere pe tema „Echilibru şi exces în compoziție" propusă de Dan Dediu, la care au fost invitate să participe în jur de patru, cinci compozitori, desigur alții pentru fiecare întâlnire.

„Ne-am obişnuit cu ideea că interpreții de muzică sunt port-stindardul muzicii, iar compozitorii rămân cumva într-un con de umbră. De exemplu, în muzica pop, ei nici nu mai sunt menționați, apare doar numele interpretului. În muzica clasică, deşi compozitorul are un loc bine determinat şi recunoscut, în agora societății, la TV, în conferințe, nu-l prea regăsim. Forumul Internațional al Compozitorilor face într-un fel dreptate acestei bresle. Să nu uităm că Enescu nu a fost numai violonist şi dirijor, ci şi un compozitor de geniu. Enescu ar fi fost foarte fericit să ştie că se organizează un astfel de Forum, în care compozitorii să se cunoască între ei şi să fie cunoscuți şi de public. Eu cred că utilitatea acestui forum constă în posibilitatea celor care iau parte la el în a cunoaşte personalități de prim rang, de a-i vedea, auzi şi simți cum vorbesc, ce idei au, de a se lăsa influențați de personalitatea lor şi, de ce nu, de a lega unele prietenii, contacte, lucruri care sunt foarte importante în viața muzicală actuală. Noi nu ne-am gândit ce vom face după aceea, probabil că vom reuşi să transcriem conferințele şi să scoatem o carte, care să rămână generației viitorare. Dar eu cred că utilitatea acestei întâlniri constă tocmai în vivacitatea lor, miza pe cunoaşterea unor oameni care stau ascunşi, într-un fel. Compozitorii, spre deosebire de interpreți, nu se arată, li se cântă lucrările, ei stau frumos în umbră, dacă cineva vrea să-i întrebe ceva ei răspund, dar nu sunt în lumina reflectoarelor. Ceea ce fac ei ajunge în lumina reflectoarelor. Cu ce ne alegem? Internalizăm anumite moduri de gândire, anumite moduri de simțire, îi înțelegem mai bine şi, în acest fel, mergem mai departe", consideră Dan Dediu, care a ținut să mai adauge: „Muzica sec. XXI nu mai este ceea ce era muzica nouă după al doilea război mondial. Ea a asimilat, a internalizat avangarda, precum a internalizat şi tradiția şi încearcă să facă joncțiunea cu cultura pop. În muzica contemporaneității şi a acestor oameni care sunt invitați la *Forumul Internațional al Compozitorilor* se regăseşte absolut totul. Din această cauză ea este o formă de artă care se poate asculta, se poate înțelege, de multe ori este foarte accesibilă, dar de multe ori te obligă să înțelegi ce-a vrut să spună compozitorul şi, am mai spus-o, este un exercițiu de libertate interioară. Trebuie să o spunem răspicat, compoziția, ca orice emanație a spiritului uman, este supusă unor anumite mode, tendințe. Asta ar trebui apreciat aici: avem în cadrul Forumului compozitori foarte diferiți, foarte personali, originali, fiecare cu tendința sa, dar, în acelaşi timp, extrem de deschişi unul către celălalt, dispuşi să facă o muzică a zilelor noastre pentru publicul zilelor noastre. Şi, subliniez, muzica lor este foarte bună, întru totul ascultabilă. În lumea zilelor noastre, caracterizată în primul rând de o dinamică a conectivității mergând până la instantaneitate, compozitorul, asemenea unui sportiv, încearcă să alerge cât mai mult şi cât mai bine. Trebuie să fim conştienți că fiecare compozitor de astăzi „se bate" cu tradiția. El trebuie să-şi câştige locul. Şi nu o face prin cantitatea muncii sale, ci prin calitatea ei. Şi eu cred că, e o opinie personală, această valoare ți-o câştigi odată cu găsirea autenticității, şi această autenticitate vine din găsirea unei expresii proprii. Poți să scrii foarte mult şi foarte bine, dar să nu ai aceea expresie proprie, recognoscibilă, ori găsirea unei expresii noi e cel mai important lucru pentru un compozitor şi lucrul ăsta îl simte orice public"


Compozitori şi studenţi prezenţi în prima zi a Forumului

George BALINT

Ziua I

Foarte rodnică s-a dovedit a fi chiar prima zi de colocvii sub titulatura **Forumul Internațional al Compozitorilor** – 9 septembrie 2017 – în care conferința **Ars Poetica** a situat în prim plan procesul componistic al unui opus concertant, respectiv al *Concertului pentru clarinet* aparținând lui **Magnus Lindberg** (opus comisionat în 2001-2002 de către Finnish Broadcasting Company, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Stockholm Concert Hall Foundation și Radio France). Gândită anume pentru clarinetistul Kari Kriikku, cu care, de altfel, compozitorul finlandez a și colaborat de-a lungul întregului proces de creație, partitura concertului a fost elaborată pe principiul echilibrului între anvergura posturii solistice (influențată de etalarea întregului spectru al posibilităților tehnice de care dispunea clarinetul ipostaziat de Kari Kriikku) și potențialul vandabil al acesteia. Pornind de la alegerea tonalității optime pentru solist (Si bemol), abordarea digitației, ”cheia” utilizării cromatismelor, obținerea unei viteze sporite de execuție, a multifonicelor, glissando-ului (cel mai lung glissando din literatura muzicală scrisă până acum pentru clarinet), trilurilor, efectului sonor de ”corn” etc., s-au simplificat, rezultatul obținut cu ajutorul acestui așa-zis ”truc” componistic fiind un material cu o funcționalitate impecabilă la nivelul tuturor parametrilor, un model inspirațional pentru tinerii soliști. Structural, lucrarea este alcătuită din 24 segmente sonore grupate în 5 mișcări, harta armonică fiind definită clar de un pattern minimal, iar cadența virtual deschisă oricăror aporturi improvizatorice care pot colora performanța solistică *live*. Firesc, discursul compozitorului a fost augmentat cu scurte (poate chiar prea scurte, în opinia mea) exemplificări muzicale extrase din înregistrarea concertului său.

Conferința lui Magnus Lindberg a fost urmată de o masă rotundă moderată de Dan Dediu, care a tratat tema **Echilibru și exces în compoziție**, avându-i ca invitați pe **Iain Bell** (Marea Britanie), **George Balint** (România), **Zygmunt Krauze** (Polonia), **Dmitry Sitkovetsky** (Rusia/S.U.A.) și, evident, **Magnus Lindberg**, autori ai câtorva din lucrările programate în cadrul Festivalului spre a fi ascultate în studioul ”Mihail Jora” al Societății Române de Radiodifuziune, în ciclul **MUZICA SECOLULUI AL XXI-LEA.**

A fi ”echilibrat” într-un proiect componistic s-a tradus, în opinia lui George Balint, prin ”a lăsa posibilitatea unui interval de proprie reflecție interpretativă și celorlanți co-participanți la Operă – instrumentistul și ascultătorul”, în măsura în care virtuțile active ale lucrării reușesc să asigure premisa unei interpretări viabile (echilibrând balanța dintre redarea unui ”simplu obiect de vitrină” sonoră și ”deraparea în imitativ sau, chiar mai rău, în dilentantism”, din cauza ”arealului mult prea larg de opționalitate”). Privind maniera în care se poate aborda fenomenul componistic, apreciatul pianist și compozitor Zygmunt Krauze a subliniat rolul predominant al intuiției și importanța investirii materialului elaborat cu o individualitate pregnantă, în timp ce Iain Bell a analizat ponderea implicării emoționale în finalizarea demersului artistic, demers pe care nu-l putem valoriza corespunzător dacă nu există un echilibru al stărilor, o întrepătrundere a atmosferei calme cu izbucnirile dramatice. Din punctul său de vedere, ceea ce primează în procesul componistic este crearea structurii de bază (”arhitectura este cheia”). Din postura de violonist-dirijor, Dmitry Sitkovetsky a adus în discuție importanța asimilării și redării structurii lucrării de către interpreți, căci șansa compoziției de a fi apreciată crește în cazul unei alianțe strânse dintre creator și interpret. Considerând, la rândul său, procesul componistic ca un punct de plecare, o platformă ce urmează a fi dezvoltată, Magnus Lindberg a insistat ca, pe o perioadă cât mai îndelungată, interpreții să mențină contactul vizual cu partitura – ca icon grafic al realizării structurale. Și dacă, în opinia lui Dmitry Sitkovetsky, secolul XX a instaurat hegemonia performerilor, detronând treptat imaginea compozitorului-interpret care-și promova propria lucrare,), Zygmunt Krauze a recomandat tinerilor creatori să învețe să mânuiască cel puțin un instrument, pentru a rămâne permanent în contact cu arta interpretativă. După același Zygmunt Krauze, de bază în procesul componistic rămâne ideea inițială, care poate – sau nu – să determine o continuitate, o dezvoltare proprie viitoarei piese. Încadrându-se în tipologia creatorilor care își permit să opereze corecturi pieselor sale chiar și după ce au fost audiate în public, Krauze a susținut acest mod de autoperfecționare, fiind de acord cu Magnus Lindberg în privința vizualizării intuitive a fiecărui proiect sub aspectul unei ascensiuni relaxate, în timp, dinspre conceptul inspirator (apt de a fi memorat, datorită presupuselor sale valențe cantabile), trecând prin multiple filtre estetice, către treptata sa finalizare.



Magnus Lindberg

foto: Loredana Baltazar

Deosebit de densă ca implicare colocvială a celor cinci invitați în desfășurarea dezbaterilor, întâia masă rotundă a **Forumului** și-a demonstrat viabilitatea, reușind să incite interesul celor prezenți (fie fizic, în sala Auditorium a Universității Naționale de Muzică, fie ca spectatori on-line, pe pagina de Facebook a Festivalului), dornici de a analiza cât mai amănunțit mecanismul creator din sfera artei sunetelor și, de ce nu, a-i aplica principiile de bază în tentative componistice proprii.

Loredana BALTAZAR

Ziua II

Sir James MacMillan, protagonistul *Ars Poetica* a celei de a doua întâlniri din Forum, a propus ca temă *Experiența muzicii sacre: St. John Passion și St. Luke Passion. Provocarea de a scrie muzică pentru a fi cântată.*

Dintru început, James MacMillan a pus problema semnificațiilor termenului de *interpretare*, spunând că, de multe ori, ne gândim la interpretare sub aspectul ei tehnic: nivelul de performanță al interpreților, de exemplu. Vorbind despre tradiția britanică a grupurilor de interpreți amatori

(ansambluri instrumentale şi mai ales coruri – este cazul pentru corurile britanice cele mai importante), a specificat că prin *amatori* se înțelege muzicieni fără studii superioare în domeniu, dar care practică muzica cu profesionalism şi pasiune, fără a fi plătiți. Aceşti iubitori de muzică interpretează inclusiv muzică contemporană! Un alt sens, important pentru compozitor, este cel al ideii de *abordabil*, cu referire la puterea de a exprima şi de a împărtăşi experiențe şi sentimente umane, părăsind insula de non-comunicare a compozitorului – ca stare de izolare la începutul secolului XX (din motive de înțeles, adaugă MacMillan), întrucât s-a produs acea ruptură în comunicarea dintre compozitori, interpreți şi public, dar acum rămâne nevoia de a împărtăşi valorile civilizației, istoriei şi ale tradițiilor. „A fi interesat de tradiție nu e întotdeauna ceva nostalgic, reacționar şi desuet", spune acesta. Tradiția poate fi vie, cu un trecut, viitor, prezent: ,,Ca un râu care curge venind de undeva dar se păstrează proaspăt''.

O întrebare importantă pentru J.M. este de ce devin astăzi compozitorii din ce în ce mai interesați de muzica sacră – mulți dintre marii compozitori ai secolului XX erau profund religioşi: Stravinsky, Schönberg (convertit la iudaism) – John Cage a văzut în el un *fellow mystic* (frate în misticism): *4'33''* era numită inițial *Silent prayer*. Liniştea este încărcată, ,,însărcinată'' cu posibilitatea sunetului; Olivier Messiaen – o figură centrală şi revoluționară a modernității, era de asemenea profund religios, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Henryk Górecki, Arvo Pärt – într-o profundă căutare a unui *ceva mai mult* (decât banalitățile pe care regimurile totalitare le forțau asupra lor), de altfel, o seamă de compozitori britanici au compus pentru liturghie – Benjamin Britten, de exemplu -, văzând trecutul ca pe un dar ce poate fi revigorat în prezent.



Sir James Macmillan

foto: Loredana Baltazar

Următorul subiect a fost legat de cele două *Pasiuni* deja compuse – în proiect sunt patru, fiecare cu un ansamblu instrumental din ce în ce mai restrâns. A regăsit aceeaşi preocupare pentru *Pasiuni* şi la alți compozitori, încă un semn al legăturii dintre modernitate şi spiritualitate (care este inerentă muzicii, adaugă J.M., şi acest aspect provoacă şi inspiră compozitorii în aceste căutări). S-ar putea spune că un studiu al modernismului în muzică ar fi total incomplet fără a reflecta şi aprofunda o reală dimensiune spirituală – unii ar putea spune chiar teologică – a motivelor pentru care toți compozitorii menționați au creat muzica respectivă. J.M. a fost întrebat în trecut dacă se consideră excentric în contextul muzical actual; răspunsul său este nu, întrucât vede a fi în inima modernității această căutare a spiritualității, cele două pot fi şi sunt conectate. Scrie cu plăcere şi muzică exclusiv instrumentală, dar deocamdată se întoarce mereu la ,,obsesia'' muzicii sacre.

Au urmat întrebările celor prezenți, din care voi menționa câteva: *Cum explică prezența compozitorilor atei care compun pe un text biblic?* Cunoaşte compozitori care sunt atraşi de această zonă (de exemplu Peter Maxwell Davies, care i-a fost mentor), consideră, din experiență, că şi cei care nu cred pot privi cu apreciere şi interes cultura legată de sacru şi de muzica sacră. Discuția continuă iar J.M. menționează existența unui gol în cunoaşterea noastră în legătură cu credințele lui Stravinsky, spunând că e interesant că într-o eră a necredinței atât de mulți compozitori au avut această inclinație. O altă legătură puternică între sacru şi muzică, pe care o resimțim, instinctiv, probabil cu toții, se înfățişează în felul în care exprimăm şi explicăm experiența pe care o trăim atunci când ascultăm muzică; ,,când oamenii iubesc muzica folosesc un limbaj semi-religios pentru a descrie experiența spirituală pe care au avut-o în contactul cu ea. Muzica ne permite să percepem, să trăim viața ca (pe) ceva mai mult decât suma părților noastre''. Poate concepe muzica religioasă fără un text religios; ce elemente foloseşte? Îl inspiră cântul gregorian – există o forță vitală şi o atemporalitate în curgerea, în fluența melodică.

Compozitorii invitați ai ***Mesei rotunde***, moderată de Dan Dediu, au fost Sir James MacMillan, Nimrod Borenstein şi Adrian Pop. Tema principală propusă a fost legată de ***Echilibru şi exces în compoziție***. În opinia lui N.B., nu echilibrul sau excesul sunt importante, ci absolutul şi măreția (în ideea căutării pentru acel *ceva*, sacrul în muzică fiind, de asemenea, o formă de *absolut*). Pentru A.P. este o problemă de temperament personal şi educație; a căuta echilibrul în muzică nu înseamnă simplism, aplatizare sau evitarea tensiunilor, ci a găsi modurile potrivite pentru a le rezolva. Adaugă, mai târziu, că prin *exces* înțelege, pur şi simplu, *prea mult;* forma de sonată, de exemplu, înseamnă echilibru, oricât de mare ar fi contrastul; dialectica le aduce împreună şi la final conflictul e rezolvat. Logica în muzică reprezintă, pentru A.P., nu matematică, ci retorică: organizarea unui discurs pentru a-l face convingător, căci aceasta e scopul final, nu frumusețea ci puterea de convingere. ,,Când o piesă este convingătoare, asta înseamnă pentru mine că este echilibrată''. J.M. spune că de multe ori se face o distincție intre compozitori cu o abordare mai intelectuală / rațională versus cei intuitivi - a găsit în jurul său acest conflict dar a căutat mereu să echilibreze aceste două extreme; menționează necesitatea de a forma idei emoționale ce sunt apoi şlefuite cu ajutorul cunoaşterii. Este interesat de opoziția extremelor în muzică şi cum ele pot exista în acelaşi moment în timp.

D.D. vorbeşte despre sugestia lui Glazunov către Shostakovich, ca fiecare compoziție să fie o provocare de a rezolva o problemă sau dificultate componistică. A.P. răspunde că melodia şi motivele generează sau pun în mişcare problema; îți imaginezi compoziția, da, dar apoi muzica te direcționează, îți arată calea ,,ca şi cum ai turna apă pe pământ şi ai privi în ce direcții merge, în funcție de legile naturii''. (Personal nu vad de ce e necesar ca cele două abordări să se excludă reciproc, până la urmă dorința de a depăşi o dificultate tehnică e doar un pretext pentru a concepe o lucrare nouă care poate nu ar fi existat doar dintr-o inspirație motivică mai mult sau mai puțin spontană... Dar mi se pare foarte grăitoare

imaginea cu apa şi propriul meu proces componistic se regăseşte foarte mult în ea). N.B. zice despre compoziție că e un pic ca un experiment ştiințific în care dacă porneşti având în minte o imagine rigidă a cum ai vrea să fie rezultatul, vei interveni în experiment pentru a ajunge, în mod forțat, la acel rezultat fix. J.M. spune că exercițiile tehnice sunt foarte importante pentru compozitori. Discutând apoi despre *composer's block* (lipsa de inspirație sau blocajul creator) şi cum ar sfătui studenții care se confruntă cu astfel de obstacole: actul compozițional se continuă în subconştient, nu doar când suntem activi în fața partiturii – menționează şi importanța somnului (în ideea de respirație, pauză ca ideile să se aşeze în imaginație; recomandare făcută şi de D.D., mai în glumă, mai în serios, dar până la urmă este o realitate ştiințifică; procesele minții din timpul somnului organizează informațiile acumulate, astfel putem căpăta o perspectivă nouă şi idei noi; mai sugerează să ne îndreptăm atenția spre alte activități în acel moment de dificultate, fie să lucrăm la altă piesă, să citim o carte ş.a.m.d.). *Writer's block* sau *composer's block* nu e cu adevărat real... Doar pentru că pentru un timp te-ai oprit din scris nu înseamnă că nu poți reveni. „Cei care au fost atinşi de darul compoziției vor duce cu ei acel dar şi în *tăcerile* lor...'' (J.M.).

Irina VESA

Ziua III

Aşteptată cu un interes deosebit – favorizat şi de impresionantul model de conferință pe care ni-l oferise, cu aproape o săptămână în urmă, sir James MacMillan – cea de a treia zi a **Forumului Internațional al Compozitorilor** – 16 septembrie 2017 – a adus în sala Auditorium a UNMB, în prima sa parte, două personalități creatoare distincte din Marea Britanie: **Tim Benjamin** şi **Graham Fitkin**. Cunoscuți de către publicul român şi prin intermediul lucrărilor camerale interpretate în ediția actuală a Festivalului "Enescu" de către London Chamber Orchestra sub bagheta lui Cristopher Warren-Green (*Yes, I remember* şi, respectiv, *Servant*), cei doi şi-au expus – în ciclul conferințelor Ars Poetica – conceptele componistice.

Membru în juriul Concursului Internațional de Compoziție "George Enescu", ediția 2016, Tim Benjamin a tratat tema *Provocărilor în compunerea de opere într-un act* referindu-se la sursa inspiratoare şi la întregul proces de edificare a operei sale, *Silent Jack*, datată 2015. Un unic rol întruchipat de o singură artistă lirică expunând un personaj neobişnuit: femeia-tâlhar, un complex de evenimente derulate în prezent şi trecut, în care actrița se adresează direct publicului – remember al teatrului Brechtian în care auditoriul e forțat să depăşească nivelul de privitor-judecător pentru a putea intra în contact, nemijlocit, cu destinul personajului. Tim Benjamin ne-a mărturisit că, pentru el, textul cu care lucrează este la fel de important precum muzica pe care o scrie, în contextul acestei opere de – doar – 35 minute alcătuite dintr-o suită de flashback-uri (personajul se confesează publicului în ultimele clipe ale vieții sale), mezzosoprana lăsând impresia (încă de la zgomotoasa sa intrare în scenă după începutul muzicii prin mijlocul sălii, ca a unui spectator nedisciplinat care atrage atenția asupra sa deranjându-i pe ceilalți suficient de mult, până la utilizarea propriei arme de foc!) că se identifică publicului şi, prin intermediul acestuia, nouă tuturor. Pentru a familiariza auditoriul cu realitatea epocii – acțiunea se petrece la începutul secolului XVIII – scenariul muzical inserează prelucrări ale unui menuet de Purcell, evocând dansurile de curte ale vremii şi, odată cu ele, atmosfera fastuoasă în care s-a produs ascensiunea şi declinul spectaculos al protagonistei acestei drame. Însoțită de numeroase şi semnificative exemplificări video extrase din înregistrarea live a operei, expunerea lui Tim Benjamin a oferit şi suficiente explicații lămuritoare privind elocventa alegere a tipologiei vocale a personajului şi a sumarului ansamblu care i-a asigurat acompaniamentul orchestral, justificând pertinent traiectoria evolutivă a parametrilor sonori prin sugestivitatea construcției dramatice a personajului.

Tema propusă celui de-al doilea vorbitor, Graham Fitkin, spre dezbatere – *Reconectarea cu publicul prin ritm şi cantabilitate* – i-a prilejuit acestuia o suită de reflecții generate de interacțiunea dintre compozitor şi public. *Reconectarea cu publicul* este, pentru Fitkin, un deziderat pe care el, în postura de compozitor, trebuie să-l îndeplinească, sugerând că această reconectare ar trebui să se realizeze în ambele sensuri, deci şi dinspre public. Referindu-se la activitatea creatoare propriu-zisă, Graham Fitkin a afirmat că există, pe de o parte, compozitori solitari, fideli exclusiv integrității muncii lor şi ideii inițiale, şi aproape deloc întâlnirii cu presupusul auditoriu, iar pe de alta autori care se simt datori să realizeze în totalitate cerințele celor care le-au comisionat lucrările. De preferat sunt, însă, momentele de balans între cele două extreme, motivate de dorința creatorului ca, oricât de original sau personalizat ar fi modul său de exprimare, să fie totuşi înțeles, iar relația cu comisionarul să fie onestă. Pentru Graham Fitkin, auditoriul este foarte important, mai ales categoria tânără prinsă în vârtejul acelui *multitasking* care-i permite cu greu să-şi concentreze atenția, în continuitate, asupra simplului proces de ascultare. Uneori, Fitkin nu vrea să dea publicului ceea ce presupune el că ar vrea să audă, ca o



Graham Fitkin

foto: Loredana Baltazar

provocare pentru "ambele părți", dar porneşte de fiecare dată de la ideea că muzica pe care o compune trebuie să impresioneze, trebuie să genereze întrebări, discuții. Valorificarea muzicală a ritmului (a pulsației ciclice de sorginte universală, dar şi a pulsației lineare, create de interacțiunea umană asupra lumii înconjurătoare) reprezintă una din vechile sale pasiuni concretizate în numeroase opusuri, ale căror discursuri sunt potențate de alternanța dintre tensiune şi rezolvarea acesteia. Chiar dacă, în acest secol al vitezei, unii se aşteaptă ca şi perspectiva artistică să fie permanent înnoită, Fitkin uzează de o apropiere directă față de public prin prisma unor paradigme melodico-ritmice aparent convenționale şi a

unei configurații stilistice clare (instrumente diferite, linie melodică simplă, timbruri asemănătoare, structuri ritmice predominant minimalist-repetitive, amplificate tensional etc.). "Acompaniat" de foarte scurte dar relevante exemplificări din lucrările sale: *Servant, Slow, Sinew, Chain of Command* (interpretată la **xylosynth** – un instrument hibrid, al cărui potențial timbral i-a înlesnit autorului tentativa de a metaforiza sonor atmosfera terorizantă din închisoarea militară Guantanamo Bay), discursul lui Graham Fitkin a pus în lumină o personalitate charismatică ce a focalizat interesul tuturor celor prezenți, direcționându-l, cu inteligență discretă, către audierea propriei muzici.

În fine, masa rotundă a celei de a treia zi de dezbateri asupra creației contemporane – moderată, din nou, de **Dan Dediu**, a adăugat celor doi autori ai conferințelor anterioare pe **Thierry Huillet** (Franța), **Martin Grütter** (Germania) şi **Thomas Larcher** (Austria), trei compozitori şi pianişti ale căror lucrări fuseseră programate spre a fi interpretate în studioul "Mihail Jora" al Societății Române de Radiodifuziune succesiv în 15, 16 şi 17 septembrie. Tema **Echilibru şi exces în compoziție** a generat, din partea celor cinci autori, formularea unor opinii asemănătoare, în sensul în care, în funcție de structura personalității ascultătorului, de contextul istoric, de momentul şi cadrul în care are loc audierea piesei, unii pot eticheta ca excesiv ceea ce alții consideră echilibrat, marcându-şi aprecierea prin propria amprentă subiectivă.



Elliot Goldenthal

În timp ce Thierry Huillet şi Thomas Larcher s-au apropiat de actul creator prin prisma profundei lor experiențe pianistice iar Tim Benjamin s-a arătat partizan al introducerii – în eşafodajul muzical – a unor pattern-uri sonore sau atitudinale recognoscibile pentru public (care să-i atragă interesul tocmai prin aspectul lor familiar) sau a unei problematici care să satisfacă sau să incite orizontul de aşteptare al acestuia, Martin Grütter a mărturisit că abordează compoziția în afara oricărei scheme prestabilite, din perspectiva unui autor care-şi lasă piesa să se dezvolte, definindu-şi parțial independent propria existență. Spre deosebire de Graham Fitkin care a afirmat că nu utilizează nici el vreo schemă componistică dar se situează deseori în postura de ascultător al propriei muzici, observând constant diferitele trasee melodice şi potențiala lor similaritate capabilă de a facilita relaționarea ulterioară a acestora, Grütter consideră că relația dintre creator şi creație este una complexă, fascinantă, mai degrabă de dialog, în care "obişnuitul" control lasă loc liber fanteziei sensibile care conferă viabilitate şi emoție artistică produsului sonor.

Concluzionând, aş remarca faptul că şi această zi de dezbateri asupra detaliilor mecanismului componistic a pus în valoare noi fațete ale demersului creator, conferind o importanță sporită edificării şi menținerii unei punți reflexive între autor şi public, spre a înlesni receptarea semnificațiilor operei sub cele mai favorabile auspicii.

Loredana BALTAZAR

Ziua IV

Ediția din 17 septembrie a Forumului Internațional al Compozitorilor l-a avut ca invitat pe compozitorul american Elliot Goldenthal, celebru mai ales pentru muzica sa de film (printre cele mai cunoscute coloane sonore ale sale se numără cele compuse pentru peliculele *Alien 3*, *Batman Forever* sau *Frida*), dar foarte activ şi în domeniul muzicii clasice contemporane. Numărul mare al celor prezenți în public a demonstrat interesul deosebit cu care au fost aşteptate opiniile acestui oaspete ilustru referitoare la viziunea şi experiența sa în muzica de film.

O primă idee, semnificativă mai ales pentru tinerii compozitori, a fost avansată de la bun început, când amfitrionul Dan Dediu a pornit dialogul printr-o mică mărturisire: întrebați de ce aleg să se îndrepte spre compoziție, majoritatea covârşitoare a studenților români dă ca motiv principal dorința de a scrie muzică de film. Răspunsul indirect al lui Elliot Goldenthal s-a dovedit plin de tâlc; el a descris cazul său personal, arătând faptul că mare parte din munca sa de creație s-a desfăşurat şi continuă să se desfăşoare în domeniul teatrului şi al dansului contemporan (de altfel, a precizat că a colaborat şi cu Andrei Şerban şi Liviu Ciulei). Niciodată nu a încercat să-şi ofere serviciile la Hollywood (dacă ar fi făcut-o, cu siguranță nu ar fi fost angajat), ci regizorii l-au descoperit şi i-au propus colaborări.

Am mai reținut preocuparea specială pe care compozitorul a accentuat că o nutreşte pentru portretizarea personajelor şi a unor situații specifice nu neapărat prin embleme melodice, ci şi prin culori timbrale sau tehnici instrumentale neconvenționale, precum şi voința lui explicită de a nu se repeta, de a se adapta în funcție de necesitățile fiecărui film (el a abordat, de altfel, aproape toate genurile cinematografice), aşadar de a experimenta cât mai mult, fără teama eclectismului. De asemenea, compozitorul a subliniat necesitatea forjării unui număr restrâns de idei muzicale cât mai limpezi şi mai percutante, astfel încât un eventual exces al lor să nu dilueze sensul situațiilor şi al atmosferei filmului.

Înregistrarea completă a dialogului cu Elliot Goldenthal (dar şi a tuturor celorlalte întâlniri din cadrul Forumului Internațional al Compozitorilor) poate fi vizionată pe pagina de facebook a Festivalului „George Enescu".

Vlad VĂIDEAN

Zilele V şi VI

Ultimele două zile ale Forumului de Compoziție au adus în atenția participanților ideea reconectării cu publicul pentru secțiunea de deschidere *Ars Poetic Conference*. Cei trei compozitori care şi-au expus ideile şi muzica lor – Detlev Glanert, Adrian Iorgulescu şi Rolf Martinsson – au păstrat mereu activă ideea raportării la un public care te ascultă, te judecă, te apreciază sau te detestă. Este adevărat, această idee a fost dezbătută mai fervent în cea de a doua parte a întâlnirilor, în cadrul meselor rotunde unde fiecare compozitor invitat şi-a expus părerile cu privire la necesitatea – sau nu – (a) păstrării unei legături cu publicul.

Prima întâlnire, cea de pe 23 septembrie, s-a desfășurat tot sub coordonarea compozitorului Dan Dediu; cu François Nicolas, cel care era anunțat ca moderator ne-am întâlnit abia în următoarea zi, întâi cu muzica sa prin concertul de la Sala Radio și mai apoi cu el personal și cu ideile lui.

Primul vorbitor a fost compozitorul german Detlev Glanert care și-a expus ideile privind provocarea de a construi lucrări muzicale de mari dimensiuni și a argumentat prin prezentarea muzicii sale între doi poli creativi personali, lucrările *Caligula* și *Bosh Requiem*. Îl 'cunoscusem' pe Detlev Glanert prin lucrarea sa *Frenesia* interpretată de Orchestra Filarmonicii "Mihail Jora" din Bacău sub bagheta lui Cristian Lupeș, pe 22 septembrie la Sala Radio – acolo unde au avut loc toate concertele din seria Muzicii Secolului XXI. Am observat încă de atunci culoarea orchestrală deosebită, vioiciunea și în același timp caracterul oarecum capricios al muzicii sale. El însuși și-a declarat fascinația pentru lucrări de dimensiuni mari și a adus exemple din lucrări personale după ce a făcut o scurtă trecere în revistă a celor mai lungi lucrări pentru orchestră din istoria muzicii (fără să-l uite, desigur, pe Morton Feldman, făcând referire cel mai sigur la al său Cvartet de coarde nr. 2). Glanert și-a declarat marea preferință pentru marea orchestră dar și dorința pentru săli de concerte din ce în ce mai mari și a argumentat aceste opțiuni prin ideea că „bogăția constă în posibilități nu în dimensiunea în sine. Pur și simplu nu îmi plac lucrurile mici pentru că îmi limitează sfera de posibilități". Sunt deosebit de importante toate dezvăluirile pe care le fac acești compozitori în fața celor câtiva – aproape mereu aceeași – participanți la forum, inclusiv detaliile despre modul lor de lucru, preferința pentru computer sau pentru creion și gumă de șters, importanța de a participa activ sau mai puțin activ la repetițiile propriilor lucrări. În cea de a doua parte a discursului, Glanert și-a exprimat câteva gânduri cu privire la viitorul acestor lucrări de dimensiuni mari: se pare că există o adevărată îngrijorare pentru viața muzicală de concert în Germania, Anglia și Italia. Din ce în ce mai puțină lume iese din casă pentru a merge la un concert pop, la teatru sau chiar la stadion. Iar cei care totuși merg se feresc de lucrări noi. Este o tendință care se extinde, din păcate, și asupra festivalurilor. Sursa acestor probleme ar fi solitudinea creată de om cu tehnologia, cu computerul, cu internetul, cu rețelele sociale în general. Din păcate nu are o soluție clară și consideră că o înregistrare nu va putea fi niciodată ceva palpabil ci doar o modalitate de documentare. Cu această problemă în minte, compozitorul german vede ca pe o provocare ideea de a compune lucrări de mari dimensiuni, ca o anti-poziție, ca o formă de protest pentru a nu uita ceea ce muzica ne-a adus de-a lungul timpului în viețile noastre. El își încheie pledoaria cu un exemplu muzical din al său recviem, *Sanctus*, un adevărat teatru imaginar.


Detlev Glanert, Ari Ben Shabetai, Elmar Lampson, Dan Dediu, Adrian Iorgulescu

foto: Loredana Baltazar

De ce să scriem o simfonie în secolul XXI? Este întrebarea pe care o adresează, retoric, compozitorul Adrian Iorgulescu, cel de-al doilea invitat al forumului din această penultimă zi. Un exercițiu al întâmplării a fost punctul de plecare al lui Adrian Iorgulescu, propunând spre ascultare o secțiune a celei de a treia simfonii din creația sa. Întâmplător – pentru că alegerea a aparținut sunetistului, de unde și exercițiul întâmplării – a fost chiar partea de început a simfoniei, un coral de Bach care se transformă și germinează odată cu muzica acestei simfonii... Cred că una dintre cele mai importante idei din discursul lui Adrian Iorgulescu este cea a adevărului pe care fiecare compozitor trebuie să și-l găsească în sine; a găsi acest adevăr este mai important decât ideea de plăcere sau neplăcere și nu trebuie să privim lucrurile din această perspectivă pur estetică. Sfatul pare să se îndrepte nu doar către creatori ci și către public, fiind o fină dar directă trimitere la tema zilei, reconectarea cu publicul. El face o clară diferențiere între piese de tip simfonic și simfonie. De asemenea, insistă asupra faptului că simfonia, în propria-i opinie, nu este un gen ci o specie; genuri sunt puține, vocal, instrumental și vocal instrumental iar celelalte sunt doar specii. Ceea ce adaugă compozitorul Adrian Iorgulescu este faptul că toate tehnicile utilizate de compozitor sunt și trebuie să fie subordonate întotdeauna unui mesaj consistent pe care muzica trebuie să îl transmită.

Este foarte interesant, pentru cea de a doua secțiune a forumului, cum fiecare dintre acești compozitori își explică sau argumentează ideea de exces și echilibru în compoziție. Am asistat la dezbateri mai mult sau mai puțin aprige. Prima zi i-a avut ca participanți pe cei doi vorbitori mai sus menționați plus Ari Ben-Shabetai din Israel, compozitor și profesor de compoziție la Academia de Muzică din Ierusalim și pe compozitorul și fost președinte al Hamburg Hochschule für Musik und Theater, Elmar Lampson. Discuția a debutat cu părerile invitaților din perspectivă estetică asupra temei propuse. Părerile au fost, bineînțeles, împărțite, iar linia de demarcație neclară. Ceea ce reprezintă echilibru pentru unii aduce plictiseală pentru alții. Sigur, s-a decis unanim că și excesul "în exces" duce tot la plictiseală. Cu certitudine, o zonă de mijloc în care să nu lipsească elementul sau elementele surpriză, este absolut necesară. Ceea ce Ari Ben-Shabetai a evidențiat a fost faptul că sunt multe puncte de perspectivă care trebuie luate în considerare. Lucrurile sunt clare dar nu prea. Cea mai potrivită "rețetă" este cea proprie și fiecare compozitor trebuie să își creeze propriile proporții în ceea ce privește echilibrul și excesul.

Cea de a doua zi a fost cea care a adus o încheiere în forță a forumului, cu o serie de discuții în contradictoriu și datorită invitaților diferiți aduși laolaltă de Dan Dediu; în această ultimă zi nu el a fost cel care a coordonat întâlnirea ci dirijorul britanic Rumon Gamba, muzician familiarizat cu muzica secolului XXI și care a susținut un concert foarte inspirat cu o zi înainte la Sala Radio. De această dată l-am ascultat la conferințele Ars Poetica pe Rolf Martinsson, un compozitor parcă desprins dintr-o altă dimensiune a muzicilor

noi, de secol XXI; deşi criticat masiv în tinereţea sa muzicală pentru creaţiile sale el a reuşit să îşi păstreze adevărul muzical care îl definea şi nu a renunţat la ceea ce îl face fericit: muzica pe care a simţit să o scrie. Timp de 10 ani el s-a străduit să fie tipul de compozitor pe care îl cereau vremurile dar acest lucru l-a obosit enorm şi în cele din urmă a revenit la a scrie ceea ce simte. Perspectiva conferinţei lui Rolf Martinsson a avut şi o dimensiune profund pedagogică asupra modului său de lucru şi asupra câtorva tehnici pe care el le foloseşte când scrie muzică. Cu o personalitate foarte plăcută, Martinsson a prezentat câteva dintre uneltele sale de lucru şi şi-a declarat preferinţa pentru scrisul tradiţional, cu creionul şi guma de şters, la pian, la biroul de lucru şi abia foarte târziu la computer, pentru că este inevitabil. Foarte interesantă declaraţia lui, că îi lipseşte încrederea în "culorile MIDI" pe care le aduce programul Finale şi că se încrede doar în urechea lui. Afirmaţia e cu atât mai preţioasă cu cât compozitorul a declarat că nu aude decât cu urechea stângă. Prezentarea lui a fost centrată pe procesul de compoziţie a concertului său pentru clarinet dedicat interpretului Martin Fröst.

Ceea ce a urmat după scurta pauză de cafea a fost una dintre, cred eu, cele mai interesante discuţii din forum şi a oferit o nouă perspectivă asupra conceptelor de echilibru şi exces. Invitaţii au fost diverşi, cu background-uri diferite: Sven Helbig – tânăr compozitor german, versatil şi deschis chiar şi în zona de public mai larg (chiar şi muzică pop), Livia Teodorescu-Ciocănea, Mladen Tarbuk – compozitor de origine sârbă dar cu o bogată activitate muzicală în Croaţia, cu o perspectivă largă asupra fenomenului muzical, şi din perspectivă de creator dar şi din perspectivă de director de operă şi director şi coordonator artistic de festival, Rolf Martinsson despre care am vorbit mai sus şi François Nicolas, compozitor francez care, deşi prezent în aceeaşi zi în concertul de la Sala Radio cu o lucrare care nu mi-a inspirat atât de multe, m-a cucerit cu ideile sale din timpul mesei rotunde. Punctul de plecare a fost 'să ne punem de acord că nu suntem de acord'. Fiecare dintre cei cinci compozitori şi-au definit propria opinie despre ceea ce cred ei a fi echilibru în muzică şi de aici au pornit marile discuţii. De la reperul lui Sven Helbig – mama lui, care imediat strâmbă din nas la vreo creaţie mai îndrăzneaţă – până la declaraţiile lui Nicolas cum că excesul este o problemă, dar nu a cantităţii ci a calităţii, s-a creat o întreagă plajă de discuţie şi polemici. Au reuşit, totuşi, să păstreze mereu raportul la ceea ce îşi doreşte sau nu publicul iar această dualitate de termeni reprezintă, de fapt, o zonă de complementaritate şi nu opoziţie. Cu certitudine, toţi au fost de acord că nu se poate găsi un univers comun pentru toţi cei peste 8 miliarde de oameni de pe planetă dar ceea ce a fost mai incitant a fost faptul că o parte dintre ei nici nu îşi doresc acest lucru. A apărut în discuţie expresia "less is more" cu care compozitoarea română Livia Teodorescu-Ciocănea nu a fost de acord. În opinia ei, "more is more" şi ea pledează pentru un exces care, fără intenţie poate distruge echilibrul. Mladen Tarbuk însă o contrazice făcând referire la dimensiunea temporală – „dacă nu luăm timpul în seamă el te poate contraataca, poate interveni plictiseala" iar el insistă că "less IS more". Aceste diferenţe de concepţie se pot deduce însă cu uşurinţă şi din muzica pe care o scriu cei doi, suficient de puternică în a declara fără cuvinte ceea ce au declarat cei doi în forum. Bineînţeles, ca la aproape fiecare întâlnire, a fost adus în discuţie minimalismul, excesul prin repetiţie.



Întrebaţi dacă au un context prielnic atunci când compun, fiecare şi-a descris propriul mediu propice: Livia Teodorescu mărturiseşte că scrie oriunde, oricând are o idee dar că este influenţată foarte mult de ethosul est-european şi nu îl poate părăsi; François Nicolas nu scrie zilnic dar când o face scrie rapid – încă o dovadă de lipsă de regularitate, de echilibru în concepţia lui; Mladen Tarbuk are o perioadă de un an sau doi în care se gândeşte la o idee şi apoi când se aşează la masa de scris finalizează totul destul de repede. Scânteia discordiei a adus-o Sven Helbig care a declarat că scrie în fiecare zi dar că el gândeşte totul în termeni de album – lansare de album – turneu, un ciclu complet care îl motivează mereu. El a mai pus accent pe comunicarea cu cei care te ascultă pe tine, cu cei care îţi iubesc muzica, spunând că dacă ar avea studenţi le-ar spune în primul rând să îşi găsească propriul public.

Am avut tot timpul senzaţia unei lupte pentru aducerea publicului în sălile de concert, mai cu seamă la manifestările care promovează creaţiile contemporane. Declaraţia Liviei Teodorescu, însă, mi-a schimbat puţin perspectiva: "nu avem nevoie de atâta public ca muzica pop...". Cel care vine şi contrazice ferm convingerile lui Helbig este, însă, François Nicolas care consideră că tot ceea ce contează e ideea pe care o are un compozitor. El desfiinţează complet conceptul de context, de public propriu pe care o propusese Helbig afirmând că acest context poate să existe sau nu când tu ai o idee; faptul că ea nu e validată de un asemenea public nu înseamnă că ideea ta e mai puţin valoroasă.

Aceste două zile de forum şi nu numai, mă fac să îmi pun întrebarea dacă, într-adevăr, există dorinţă din partea compozitorilor de a se reconecta cu publicul sau este doar la nivel declarativ. Fiecare dintre vorbitorii invitaţi în forum este absolut convins de puterea adevărului muzical propriu pe care îl aduce în sala de concert dar faptul că publicul nu este întotdeauna numeros nu pare să îi deranjeze atât de tare. Este, deci, absenţa publicului un semnal de alarmă sau este, doar o problemă de percepţie? O să las 'deschis' acest final, aşa cum a rămas şi forumul compozitorilor la această primă ediţie. Cred că ideea a fost extraordinară, cu siguranţă se pot descoperi multe şi aş invita nu doar compozitorii dar şi muzicologii şi toţi cei implicaţi direct în actul artistic să participe pe viitor la astfel de iniţiative pentru că este un loc unic în care poţi descoperi resorturi ascunse ale artei componistice, tehnici de creaţie, surse de inspiraţie şi, de ce nu, puncte de vedere foarte personale asupra fenomenului muzical actual.

Andra APOSTU

„Copilăria lui Enescu"

Şi copii au avut două zile ale lor în cadrul Festivalului Internațional .„George Enescu". Două dimineți și două seri cu muzică clasică şi românească, care alături de şi împreună cu ingredientele unei piese de teatru – cu personaje, actori, dialoguri, monologuri, decoruri, lumini şi mini concerte, au pătruns în paginile poveştilor adevărate, despre primii ani de viață şi începuturile muzicale a doua dintre marile noastre personalități. Aşa că, în calitatea de principali spectatori, şi-au



invitat părinții şi bunicii să-i însoțească la spectacolele dedicate lor, împărtăşind cu ei interesante, uimitoare şi fascinante stări, de care s-au bucurat din plin. Iar alături de ei şi eu.

Prima urmărită a fost „Copilăria lui Enescu" care a avut loc sâmbătă 16 septembrie la Sala Studio a Teatrului Odeon de pe Calea Victoriei din Bucureşti. Concepută ca o povestire spusă de şobolanul Sol şi jucată de adorabila pisică Lola şi simpaticii şoricei Rică şi Sică, piesa de teatru „Copilăria lui Enescu" dezvăluie prin monolog, dialog, cântec şi joc, primii ani din viața lui Jurjac, numele de alint al lui George Enescu, ani petrecuți în satul Liveni, unde s-a născut. Şi tot acolo, deşi a petrecut mai mult timp în casă – nu afară cu copii, la joacă, de teama unei eventuale îmbolnăviri – face primii paşi pe drumul ce-l va duce la consacrare. Astfel, copii din sală au aflat că la 4 ani, Jurjac deja citea, scria şi socotea; ca era iremediabil atras de măestria interpretativă a lăutarilor satului; că după primirea primei sale viori a redat fără greşeală „Valurile Dunării"; că era fermecat de cântecul şi jocul românesc, dar şi de cântul păsărilor şi foşnetul câmpiei şi a pădurii, sunete care se vor regăsi ca atare sau prelucrate mai apoi în toate lucrările sale („Ciocârlia" şi „Rapsodia") rulând în fundal pe toată durata spectacolului. Au mai aflat că îi ştia şi iubea pe Bach, Mozart şi Beethoven – partita a III-a pentru vioară de Bach, Sonata „Primăverii" de Beethoven, ca şi parte din Concertul de vioară de Mozart interpretate cu căldură de violonista Monica Buştean şi pianista Raluca Ouatu – inspirat integrate sub forma unui mini concert în istoria poveştii. Copii au mai aflat de drumul la Conservatorul din Iaşi, unde tânărul Enescu a intrat sub aripa educațională a lui Eduard Caudela; de studiile la Viena şi Paris; de dorul mistuitor de țară şi plaiurile natale ce l-a năpădit în anii petrecuți acolo, doruri revărsate apoi în faimoasa compoziție „Rapsodia I în La Major". În toată această poveste a fost intercalată cu tact şi o horă, dansată de actori împreună cu copii din sală, invitați pe scenă ca să-i învețe paşii şi apoi să se prindă în ea, ca şi o lecție explicit educativă, susținută cu talent actoricesc de pianista Raluca Ouatu, din care toți (copii şi poate chiar părinți) au aflat care sunt cele 7 note, cum le cheamă, unde locuiesc ele pe portativ, ce este un portativ şi cum arată, despre cheia Sol şi valorile de note, plus câteva noțiuni elementare de ritm. Şi aşa, pe parcursul unei ore şi un pic, vrăjiți de mirajul scenei, cei mici au auzit muzică de Bach, dar şi cântec popular românesc, muzică lăutarească şi au înțeles că oricât de mare şi important pentru noi şi lume a ajuns George Enescu, a fost şi el copil ca ei, doar că jucăriile lui, mai aparte decât ale lor, respectiv pianul şi vioara, ca şi talentul excepțional trecut prin şcoală serioasă şi mult studiu susținut, l-au transformat din copil într-un om foarte, foarte mare, de fapt în cel mai mare compozitor român.

Béla Bartók şi povestea prințului cioplit în lemn

… este titlul celui de-al doilea spectacol dedicat copiilor. L-am urmărit duminică 17 septembrie, tot la Teatrul Odeon, cu aceleaşi carismatice personaje din seara precedentă: actori şi muzicieni, dar în altă formă şi într-un registru nou. Spun asta pentru că această poveste a fost realizată, aş zice, ca un mare puzzle, în care fiecare piesă reprezintă o mică, dar concisă lecție care, odată ținută şi aşezată la locul potrivit, evocă clar, până şi pentru copii, harta locului, timpului şi atmosfera, care au influențat şi dominat epoca, personalitatea şi creația lui Béla Bartók. Am văzut şi ascultat lecții de geografie, de istorie, de cultură generală, de istoria muzicii


Raluca Ouatu

universale şi româneşti, de ştiință, de tehnică, de gastronomie, de folclor, din care micuții spectatori au putut înțelege unde se găseşte oraşul Sânnicolau Mare - locul copilăriei lui Bartók; cu cine se învecina el ca zonă; despre imperiul austro-ungar şi ce țări, azi independente făceau parte din el; ce limbi se vorbeau, ce naționalități conviețuiau acolo - români, unguri, macedoneni, sârbi, croați, nemți -, fiecare cu specificul culturii lor şi tradiționale instrumente muzicale, cât de frumos şi-au împletit dialectul, cum se saluta

lumea atunci, ca şi acum de altfel, cu formula de respect „Servus toc" şi ce însemna ea; ce muzică se asculta şi cânta în casă sau prin vecini (Chopin, Mozart, Schumann) chiar şi mici explicaţii despre absorbţia în muzica clasică a unor elemente particulare altor naţionalităţi decât aceea a compozitorului, exemplificat prin „Alla Turka" de Mozart – frumos interpretată de pianista Raluca Ouatu; despre instrumente muzicale din lemn – de care era fascinat – respectiv tulnicul, pe care-l cunoscuse de la un macedonean, un conviv al casei, sau de fluier; despre tobe, care reprezentau de fapt şi primele instrumente de care a fost atras, cu ele putând marca mai bine ritmul; despre orchestra simfonică şi de ce-urile referitoare la numărul instrumentelor din ea; despre talent şi memoria sa specială (la 4 ani, cu un singur deget reproducea la pian melodiile populare auzite); despre bogăţia imensă a folclorului românesc din care a cules şi pe care l-a iubit ca nimeni altul; despre fonograf (ce este el şi cum funcţionează); despre două feluri de mâncare şi din ce erau făcute; iar toate astea, prin cântec, vorbe, dialog şi accente umoristice, evocând peisajul pastelat, plin de parfum şi atmosfera neaoş ardelenească. După asta a urmat „Prinţul cioplit din lemn", baletul pantomimă într-un act, cu prinţ, prinţesă, castel şi tot ce-i trebuie unui basm, în care eroul principal triumfă cu ajutorul naturii (dealuri, munţi, pajişti) scoţând în evidenţă cu mare limpezime fantastica admiraţie a autorului pentru natură, cu geometria şi duioşia ei muzicală. A plăcut mult micuţilor baletul, ca şi lecţiile-poveşti, toate dând împreună contur primelor manifestări artistico muzicale ale lui Bartók. Le-a plăcut lor, mi-a plăcut şi mie. Şi datorită proiectului educaţional de succes „Clasic e fantastic", aceste piese de teatru se vor găsi şi în viitoarea stagiune a teatrului alături de copilăria altor mari personalităţi. În concluzie: cele două zile dedicate copiilor de către organizatorii Festivalului Internaţional „George Enescu" au avut succes, pentru că au fost compuse din poveşti, dar poveşti adevărate, prezentate armonios, vorbite colorat, dialogate cu haz şi cântate cu profesionalism. Şi astfel, îmbogăţiţi cu noi cunoştinţe, acel „ce vreau să mă fac când voi fi mare" va fi mai pretenţios, mai îndrăzneţ şi va ţinti mai sus. Ceea ce…e un mare câştig.

Grupaj de Doina MOGA

Opera9 – noul Oedip în viziunea a 9 tineri compozitori

Opera9: o mini-operă *nouă*, cu *nouă* scene / piese compuse de *nouă* (tineri) compozitori diferiţi – este al doilea eveniment desfăşurat în cadrul proiectului *N-Escu*, iniţiat de către compozitoarea Adina Sibianu, alături de Muzeul Naţional George Enescu. Prima concretizare a avut loc în urmă cu doi ani, tot în cadrul festivalului Enescu şi a avut ca temă şi provocare reinterpretarea, într-o notă componistică personală, a unui motiv-cheie din opera enesciană: motivul muzical ce deschide Simfonia I în Mi bemol major, op. 13.

Ideea proiectului *N-Escu* este proaspătă, necesară şi benefică, atât pentru compozitori (care au ocazia de a se „conecta'' la o figură muzicală atât de emblematică pentru cultura românească) cât şi pentru public, întrucât acel element de familiaritate are potenţialul de a fi un liant între ascultător şi muzică (fapt util în demersul de a educa şi apropia publicul de această lume, a muzicii *noi*).


Adina Sibianu

Opera9 înfăţişează povestea lui Oedip intr-un altfel de context, cel al zilelor noastre. Personajele şi situaţiile sunt adaptate modernităţii, prin intermediul unor elemente ce pentru noi, astăzi, sunt familiare (smartphone-ul, psihoterapeutul). Această viziune poate deschide noi discuţii, fiind o oglindă în care să privim probleme ce ne sunt actuale (relaţia noastră cu tehnologia fiind una dintre ele).

„***Prolog***ul instrumental al Operei 9 începe, la fel ca Preludiul operei Oedipe, cu un singur sunet, din care se înfiripă motivul muzical dominant al lucrării, realizat prin transpunerea în note a numelui lui Enescu: En (mi) – ES (mi bemol) – Cu (do). Aceasta este semnătura muzicală a lui Enescu, este motivul melodic cu care Enescu îşi începe capodopera (...). Sursă muzicală sau doar pretext, semnătura muzicală a lui Enescu îşi va lăsa amprenta asupra tuturor celorlalte lucrări înglobate în proiectul modular Opera 9.", spune Adina Sibianu, autoarea ***Prolog***ului.

Deschiderea naşte sunetele din tăcere, o tensiune ce s-a construit rapid şi a pus pe tavă sugestii ale dramei ce urmează; un început potrivit ca atmosferă şi conţinut muzical, aşa cum trebuia să fie şi, într-un fel, nu mi-l pot imagina altfel.

Scâncete de bebeluşi (preînregistrate, desigur) repetate, suprapuse, au creat unicul fundal al următoarei piese, care însă nu a sunat deloc a *gol* întrucât a început un ***Cântec de leagăn*** (Gabriel Mălăncioiu), cu mezzosoprana Antonela Bârnat. Pot spune sincer că am fost profund mişcată şi impresionată când am auzit-o; o voce cu adevărat frumoasă, plină, catifelată, a umplut spaţiul cu cea mai caldă textură... Aşa cum ne-a obişnuit, Gabriel Mălăncioiu a creat un moment sensibil. Linia melodică, deşi simplă (aşa cum o cere un cântec de leagăn) a avut atât căldură maternă cât şi încărcătura unei tensiuni latente. Regăsim şi în această piesă motivul-semnătură enescian.

Tenta de umor a fost adăugată odată cu momentul ***Oraclify*** (Sebastian Dumitrescu). Adus în contem-poraneitatea atât de încărcată de tehnologie, *oracolul* devine atotştiutorul sfătuitor din *telefonul deştept*. Oedip (basul Iustinian Zetea) se află într-un confuz conflict cu inteligenţa artificială ce pare a avea mai multă putere şi cunoştinţe decât ar trebui (prevestindu-i crima). Atmosfera sonoră a fost una de *mister digital* (s-a folosit mediul electronic, alături de restul ansamblului instrumental); muzica în sine mi s-a părut potrivită şi anumite gesturi sonore mi-au rămas în memorie. ,,Eşti un virus?'' / ,,Tu eşti un virus'' (citatul de faţă a fost simpatic; altfel textul mi s-a părut totuşi cam slab sau facil, dar voi reveni asupra acestui punct mai târziu...).

Moartea lui Laios (Cristian Bence-Muk) - un moment din păcate neconvingător. Muzical s-a aflat pe un traseu potrivit, coeziv cu restul pieselor, dar dramatismul, elementul esențial al scenei, a fost cumva scăpat din mână, dezlânat. Laios este ucis într-un accident de mașină (anticipat de o fugă la șase voci), urmează un dialog simplu (între Oedip și Iocasta), direct, ce se vrea veridic dar cumva, în forma *cântată* capătă o tentă ușor ridicolă... Personal găsesc problema undeva la mijloc, atât în textul în sine cât și în așezarea lui muzicală... Fragmentaritatea întrerupe o potențială linie de forță, de încordare ce reieșea în mod natural prin însăși natura subiectului; astfel replici precum „Mi-ai omorât soțul'', fiind atât de detașate (repetarea replicii fiind foarte deșirată temporal), își pierd din sens și din forța convingerii. Poate o acumulare, o aglomerare, o suprapunere de replici și mai puține pauze ar fi ajutat la construirea unui moment mai dens și mai convingător din punct de vedere expresiv.

Un început delicat, timid, cu o tensiune ascunsă (trezirea). Respirații și *pufăituri* sugerează un animal masiv, greoi, impresionant (clarinetul bas transmite cu succes aceste atribute): ***Sphinx*** (pentru clarinet, vioară și violă, de Megumi Okuda). Triluri repetitive, întrebătoare amintesc de ghicitoarea creaturii mitologice. O piesă coerentă și *corectă* (în ideea unei conștiinciozități componistice unde totul pare făcut „ca la carte'', de la structură la gesturi și efecte).

Psychodania sau Confesiunea Iocastei (Diana Simon) testează valențele actoricești ale mezzosopranei. Monologul său (în fața *psihoterapeutului* ce poartă, simbolic, o mască) este ocazional punctat de sunete în grav la pian, însoțit de respirații și silabe înregistrate (dar și de alte sunete, subtile și obsesive în același timp), mărturie a conflictului protagonistei. Și aici am simțit cumva că dramatismul se dezbină de la sine, poate tot din cauza pauzelor... ce par ușor nenaturale într-un astfel de context expresiv, din punctul meu de vedere (fragmentaritatea mi s-a părut a fi un leitmotiv care a străbătut *Opera9*, în unele dăți puțin mai coerent decât în altele). Dar trebuie să recunosc că mi se pare un moment destul de dificil de susținut din punct de vedere componistic – sau regizoral chiar, căci prezența muzicii a fost cât se poate de *non-invazivă*; rezultatul este bine așezat în cadrul întregului.

De partea cealaltă a *Psychodaniei*, ***Molima*** (Alexandru Sima) pare înrudită muzical cu *Sphinxul* (amândouă momente strict instrumentale). Dimensiunea vizuală mi-a părut destul de pronunțată, iar expresia - potrivită subiectului. Staccate descendente ce se aglomerează și desincronizează, lentoare punctată de gesturi abrupte, glissandi suprapuse înfățișează un peisaj apocaliptic (compozitorul spune că intenția era de a exprima un haos informatic. Tăieturile gestuale au avut rolul unor „scurtcircuite''). Anumite teme, motive, moduri (din opera lui Enescu) și motivul-semnătură enescian au fost folosite. Cel mai dinamic moment de până acum.

Oculus (Diana Rotaru). Primul moment la care mi-am pus problema transpunerii scenice, căci a fost primul moment (sau *scenă*) care să fie atât de coeziv, clar, direct ca forță a expresiei ce a fost bine susținută și ținută în mână de la început până la sfârșit; dinamic. „Contextul este cel al unei vizite la doctorul oculist. (...) Dialogul dintre Oedip și Oculist (mezzosopranǎ) este un comic *dialog al surzilor*, o scenă de teatru al absurdului''. Un plus a fost dat și de tenta de umor (negru, cum altfel?): „Bună ziua, doamnă doctor (...), haideți să vă scot ochii!'' (moment dinamizat și mobilizat de pianul ce-și face intrarea în grav, în ritm aksak, urmat de restul instrumentelor). „După ce își scoate singur ochii, într-un cumplit gest autoflagelant de durere și revoltă împotriva destinului pe care nu a reușit să îl învingă, Oedip înnebunește și devine obsedat de ideea că scoaterea ochilor este singurul mod de a vedea <<Adevărul>> ''. Medicul răspunde, contrastant, pe fundalul unor pizzicate deșirate: *novocaină, penicilină*... o sumedenie de remedii farmaceutice (și nu numai; se lansează în absurd cu alte sugestii – *cafeină, naftalină, crinolină, ghilotină*) în rimă (poate rima e adevăratul remediu) – simpatica idee a însăși compozitoarei. Finalul este un *Frère Jacques* murmurat de cei doi, acompaniați de accente și glissandi ce sugerează instabilitate (psihică...). Legătura dintre text și muzică a părut mai legată și mai coerentă: drept rezultat, o idee bine susținută a căpătat forță. Probabil cel mai bun și mai consistent moment.

Moartea lui Oedip (Sabina Ulubeanu) – a fost prima scenă în care am perceput o tensiune autentică (pe de o parte datorită scenei în sine care e printre cele mai dramatice și s-a urmărit foarte clar ca asta să fie exprimat muzical cât mai direct, pe de altă parte mi se pare că e una din acele caracteristici ale compozitoarei care deseori reușește să creeze o tensiune deosebită, intensă).


Antonela Bârnat, Iustinian Zetea

Ce a realizat foarte frumos a fost îmbinarea vocilor; Iustinian Zetea și Antonela Bârnat au sunat foarte bine împreună iar acest moment a luminat bucuria suprapunerii timbrale a celor doi.

„Referințele enesciene sunt și la nivel motivic, cât și stilistic, cu aluzii esențializate la Oedipe, Sonata a treia pentru vioară și pian sau Burlesca din Piese-Impromtu op 18, pentru pian.'' Deși mi-a părut mai puțin legată sonor de celelalte piese, ca expresie muzicală și atmosferă, în sine a fost o bună încheiere a *Operei9*.

Aș vrea să felicit compozitorii pentru provocarea pe care și-au asumat-o în momentul în care au compus pe textul dat, întrucat, din punctul meu de vedere, textul libretului a lăsat cam mult de dorit... O simplitate ce a frizat simplismul, facil într-o măsură pe care nu o prea pot justifica. M-am gândit că s-a urmărit un anumit pragmatism și directețe în redarea poveștii, din două motive: pe de o parte lipsa scenografiei și a contextului mai bogat pe care punerea în scenă a unei opere îl poate aduce trebuia compensată cumva, iar aici intervine așezarea în cuvinte, pas cu pas, a fiecărei acțiuni, într-un mod banal, ca și cum urmăreai doi copii jucându-se („acum tu zici...'' „am făcut x acțiune''). Fără decor, regie, mișcare scenică, greutatea și sensul poveștii cade pe umerii textului (dar și al muzicii, desigur). Chiar și așa, era oare necesară acest tip de abordare „arătat-cu-degetul''? Cred că s-ar putea găsi o soluție împăciuitoare, chiar și prin verbalizarea, atât de explicită, a acțiunilor, dacă s-ar lua în

considerare inserarea subtilităţii – ceea ce s-ar fi potrivit şi tematic: descifrarea destinului, fiinţe mitologice şi ghicitori...

A doua justificare pe care mi s-a părut că o întrezăresc în abordarea libretului este această recontextualizare şi aducere în contemporaneitate, care, este posibil, pentru autoare a însemnat un limbaj cât mai simplu, ca extras din ştirile de la T.V.

Personal, aş fi preferat măcar o umbră de poeticitate, de profunzime, până la urmă de încredere în inteligenţa (văzută ca efort participativ, prin interpretarea sensurilor) ascultătorului, căruia nu i se dă „mură-n gură'' ci are şansa să participe, în mod indirect, la actul artistic, prin decodare... (măcar palierul muzical a fost mai ofertant din acest punct de vedere).

În acelaşi timp conştientizez dificultatea de a găsi un echilibru între claritate şi ambiguitate... (Posibil ca toate problemele libretului să nu fie neapărat o carenţă în meşteşug sau intenţie, ci pur şi simplu o alegere estetică... pe care eu am găsit-o parţial nepotrivită). Ideea unui Oedip în context modern nu mi se pare deloc rea şi găsesc întregul demers ca fiind unul, în cea mai mare parte, reuşit (deşi destul de cuminte). Cred că *Opera9* nu şi-a atins încă potenţialul, dar acesta există – dacă se poate reveni asupra unor detalii...

Ansamblul **SonoMania** (de data asta cu Valentin Ghita - oboi, Mihai Pintenaru - clarinet, Mircea Lazăr - vioară, Marian Movileanu - violă, Mihai Murariu - pian) – minunat, ca de obicei, şi în această mai-nouă formulă cu dirijoarea Simona Strungaru; li s-au alăturat două voci excelente (Iustinian Zetea şi Antonela Bârnat). Deşi apreciez eforturile tuturor (căci a fost un moment adus la lumină cu profesionalism şi seriozitate), voi fi puţin părtinitoare acum; mă văd nevoită să menţionez că pentru mine revelaţia serii a fost mezzosoprana Antonela Bârnat, pe care am auzit-o pentru prima dată şi care m-a marcat! I-am lăudat deja calităţile vocale, nu-mi rămâne să adaug decât că abia aştept să am ocazia de a o asculta din nou, cât mai curând!

Iniţiativa proiectului *N-Escu* mi se pare, în continuare, foarte interesantă, o provocare binevenită pentru toţi participanţii şi rămân curioasă pentru ce va urma.

Irina VESA

(articol publicat în Septembrie 2017 @ Festivalul George Enescu)


SonoMania

N-Escu

Aceasta a fost, acum doi ani, inspirata denumire a unui foarte incitant proiect artistic demarat de Muzeul Naţional „George Enescu". Unii dintre cei mai activi şi proeminenţi tineri compozitori români au fost invitaţi atunci să se raporteze creator la moştenirea enesciană, beneficiind de interpretarea ansamblului SonoMania.

O a doua ediţie a proiectului *N-Escu* s-a întâmplat recent, în 12 septembrie 2017, tot în Aula Palatului Cantacuzino, în cadrul „Bucureşti Creativ", cuprins în ciclurile de evenimente artistice adiacente Festivalului „George Enescu". Aceiaşi pasionaţi şi totodată eficienţi sonomaniaci (oboistul Valentin Ghita, clarinetistul Mihai Pintenaru, violonistul Mircea-Grigore Lazăr, violistul Marian Movileanu şi pianistul Mihai Murariu, coordonaţi de dirijoarea Simona Strungaru) au prezentat o serie de exerciţii de admiraţie enesciană, care de data aceasta nu au mai presupus doar volte variaţionale, ci şi încadrarea lor între ramele unei mini-opere ce a adus pe nişte coordonate contemporane destul de buclucaşe unele momente-cheie din capodopera enesciană ***Oedip***.

Recalibrarea ludică a subiectului mitologic a fost „avertizată" muzical încă din ***Prolog***: **Adina Sibianu** a instaurat mai întâi o vălurire lirică tipic enesciană, folosindu-se în acest sens de terţa oscilantă între major şi minor rezultată din încifrarea muzicală a numelui *E(n)esc(u)* (*mi*, *mi bemol*, *do*). Ulterior, s-au făcut simţite tot mai extinse incizii ritmate, ce păreau să tachineze lirismul iniţial, care altfel ar fi riscat să devină destul de trenant.

Odată stabilită atmosfera propice, aceeaşi faimoasă melogramă enesciană a venit să structureze ***Cântecul de leagăn*** compus de **Gabriel Mălăncioiu**: pe un fundal electronic ce multiplica plânsul unor nou-născuţi, Iocasta (interpretată de mezzo-soprana Antonela Bârnat) a început prin a fredona cu blândeţe, ca orice mamă, clasicul „nani-nani", pentru ca, treptat, să se lanseze într-o vocalizare tot mai dramatică.

A urmat ***Oraclify***, ce conţinea prima intrare în scenă a lui Oedip (interpretat de basul Iustinian Zetea). **Sebastian Dumitrescu** a ilustrat muzical cu suficientă dibăcie scenariul savuros, ce reinterpreta vizita lui Oedip la Oracol ca pe un dialog în contradictoriu purtat între personaj şi o aplicaţie pe *smartphone* care îi chestionează acestuia însăşi condiţia de om.

Moartea lui Laios a fost la rândul ei în mod neconvenţional reimaginată de către **Rucsandra Pop**, autoarea libretului, ca un accident de maşină, iar muzica propusă de **Cristian Bence-Muk** a avut consistenţă doar în secţiunea mediană, unde o angoasată fugă la şase voci a constituit echivalentul muzical cel mai potrivit al cursei lui Oedip la volanul unui bolid.

Arcuirile ameninţătoare şi întrebările viclene ale *Sphinx*-ului au avut şi ele parte de o portretizare sonoră nu mai mult decât convenabilă, anume un interludiu instrumental în care **Megumi Okuda** a mizat pe diversitatea efectelor timbrale neconvenţionale.

Nu prea am gustat, în schimb, ***Psychodania***, căci, deşi ideea libretului a fost incitantă (Iocasta se confesează într-o şedință de psihoterapie), realizarea ei propriu-zisă mi s-a părut tributară unui retorism lipsit de substanță, a cărui singură justificare părea doar impulsul feminist de a-i oferi voce Iocastei, adică „acestui prototip feminin poate pe nedrept ostracizat în tragedia antică". Iar muzica scrisă de **Diana-Iulia Simon** nu a trecut, din păcate, decât rareori de nivelul mult prea schematic al declamării textului poetic, abia înspre final muzicalizat într-un fel ce se voia dramatic.

Un alt interludiu instrumental, ***Molima***, a trădat, mai substanțial poate decât precedentul, fascinația autorului **Alexandru Sima** pentru îmbinări alchimice ale culorilor timbrale, deopotrivă intens diversificate şi repetitiv-hipnotice.

În fine, ***Oculus*** de **Diana Rotaru** s-a impus drept cea mai reuşită şi memorabilă piesă dintre toate, savuroasă scenetă muzicală în care a fost vorba despre un comic şi absurd „dialog al surzilor" purtat într-un cabinet de oftalmologie. E într-adevăr o provocare să-ți imaginezi că un om care şi-a scos ochii vine tocmai la oculist, evident, nu în căutarea vreunui tratament, ci doar pentru a-şi exprima crezul nebunesc că scoaterea ochilor rămâne singurul mod de a vedea „adevărul" („trebuie cu toți să ne scoatem ochii, ca să vedem ce bine vedem fără ei"). De cealaltă parte, doctorul oculist se arată la fel de captiv în propriile sale obsesii, negăsind altă soluție de tratare a „problemei destinului" decât recitarea unui pomelnic de medicamente, substanțe şi ulterior obiecte alese pe criteriul absurd al terminării în sufixul „-ină". Percutanța caracterizării muzicale, integrarea firească a referințelor obsedante la citatele enesciene, dozajul perfect dintre cele două paradigme muzicale principale (ceea ce compozitoarea a denumit „flaşneta distorsionată a Oculistului şi carnalitatea pe linie bartókiană a lui Oedip"), toate fac ca această piesă să fie singura care poate sta în picioare şi în afara contextului particular al mini-operei colective.

După o asemenea culminație, a fost întrucâtva inevitabil să percep ca pe o pălire calitativă dramatismul – oarecum romanțios pe alocuri – prin care **Sabina Ulubeanu** a imaginat ***Moartea lui Oedip***.

Elevatele-mi rezerve critice trebuie însă neapărat luate la pachet cu entuziasmul sincer pentru acest Proiect *N-escu*, despre care m-am bucurat să aflu că Muzeul Național „George Enescu" îl doreşte permanentizat, oferind astfel posibilitatea cât mai multor tineri compozitori de a-şi manifesta creativitatea în siajul moştenirii enesciene. M-am bucurat întrucât, în definitiv, adevărata prospețime şi vitalitate a unui creator canonic nu se menține decât prin emularea voluntară şi dezinhibată a acestuia de către creatorii prezentului.

***

Privind în timpul concertului acea faimoasă statuie a lui George Enescu, care, din spatele scenei muzeale, părea să vegheze protectoare desfăşurarea muzicilor inspirate de capodopera compozitorului, m-am simțit tentat să reflectez asupra gradului în care se mai poate vorbi despre o anumită influență stilistică şi estetică a gândirii enesciene asupra compozitorilor români contemporani.

În cea mai recentă carte a Valentinei Sandu-Dediu, *În căutarea consonanțelor* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2017), există un capitol deosebit de instructiv axat tocmai în jurul acestei problematici („George Enescu: imagini postume", pp. 85-98). Cititorul are acolo ocazia să se convingă că, deşi Enescu nu a fost propriu-zis şeful unei şcoli de compoziție, faptul că s-a vorbit nu de puține ori despre compozitorii afirmați la finele anilor 50 ca despre o generație postenesciană îşi are nu numai evidenta justificare cronologică, ci semnalizează totodată un veritabil consens spiritual: admirația nutrită de membrii acelei generații – cea mai valoroasă din muzica românească – la adresa tehnicilor inovatoare ale limbajului enescian a fost una cvasi-unanimă, sinceră şi de durată, solid fundamentată estetic şi ideatic, trecând dincolo de imperativele manevrării naționaliste prin care propaganda comunistă găsise de cuviință să mumifice prestigiul „Orfeului moldav". Compozitori precum Ştefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu, Wilhelm Georg Berger, Miriam Marbe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Theodor Grigoriu ş.a. au savurat şi analizat până în cele mai intime detalii partiturile ilustrului înaintaş, aproape toți găsind în



Organizatori, interpreţi, compozitori

© UCIMR

ele multiple resorturi pentru propriile căutări. Fertilitatea modelului enescian a fost cu atât mai interesantă cu cât ea nicidecum nu i-a luat captivi pe admiratorii săi în cuşca epigonismului ori a filiației stilistice directe. Dimpotrivă, preluarea şi dezvoltarea pe noi coordonate estetice a celor mai vizionare intuiții tehnice pe care Enescu le formulase, genial şi proteic, în lucrările sale de maturitate, nu a inhibat, dar mai degrabă a alimentat cu combustibil proaspăt dorința compozitorilor români din perioada postbelică de a-şi contura o identitate creatoare inconfundabilă – atât în plan individual, cât şi colectiv.

Oricât de distinct şi-ar fi profilat fiecare în parte personalitatea creatoare, compozitorii români postbelici erau fără îndoială uniți în admirația lor pentru exemplaritatea sintezei enesciene „între național şi universal", care îi stimula permanent să încerce la rândul lor a face recognoscibilă integrarea anumitor modulații de ton românesc în logica avangardei postbelice.

Cititorul anului 2017 are însă toată îndreptățirea să se întrebe în ce măsură mai rămâne valabilă în prezent o asemenea colectivă şi tacită coagulare spirituală? Valentina Sandu-Dediu îşi încheie capitolul despre puterea de influență a muzicii enesciene printr-un verdict care răspunde tocmai la această întrebare, enunțând lapidar şi tranşant faptul evident şi, aş îndrăzni să spun, întrucâtva benefic: *„nici un compozitor care a debutat după 1990 nu s-a mai revendicat de la Enescu"*. În general, admirația tinerilor compozitori români pentru Enescu este inevitabil filtrată de modul unanim admirativ în care muzica enesciană a fost deja intens analizată de către compozitorii aceleiaşi strălucite generații

postbelice (cu atât mai mult cu cât, în ultimii lor ani de viață, unii dintre aceştia au apucat să-şi lase amprenta pedagogică asupra tinerilor de azi). De aceea, faptul că raportările directe la Enescu sunt cu greu sesizabile în muzica românească recentă nu semnifică nicidecum vreo răzvrătire juvenilă împotriva stabilității canonice, ci pur şi simplu efectul firesc al unui fel de suprasaturație admirativă: ilustrului părinte fondator i se acordă întotdeauna respectul cuvenit, ba chiar şi afecțiune, însă fundarea unei întregi concepții creatoare pornind de la coordonatele gândirii sale nu mai pare un demers viabil, nu imediat după ce compozitori de prim rang au făcut-o deja în moduri inconfundabile.

De asemenea, este la fel de limpede faptul că, pentru majoritatea tinerilor compozitori români de astăzi, enunțarea programatică a unui anumit „specific național" nu mai reprezintă o atitudine la fel de centrală precum în deceniile trecute. Ceea ce nu înseamnă neapărat lipsă de patriotism. Din contră, asumată cu bună-credință şi mânuită cu bun-simț etic şi estetic, afirmarea apartenenței la un spirit al locului poate reprezenta în continuare o soluție creatoare la fel de atractivă şi viabilă ca oricare alta.

Beneficiind de formarea lor într-o lume ce se vrea cât mai deschisă, în care persoanele, ideile şi manierele să circule şi să comunice cât mai nestingherite de granițele naționale, tinerii compozitori români se raportează mai destins, mai firesc la însemnătatea fondului identitar românesc. Cu adevărat, ei nu mai par bântuiți de acel complex de inferioritate culturală care a acompaniat la fiecare pas ambițiile de afirmare a României moderne; fără să se mai simtă prinşi între „Scila" necesarei sincronizări cu standardele occidentale şi „Caribda" la fel de necesarei păstrări a unei esențe autohtone, ei pur şi simplu se străduiesc să se exprime prin mijloacele proprii, căutând să-


Irinel Anghel

foto: Bogdan Nica

şi asume cât mai dezinvolt curajul unei *voci personale*, eliberate de orice inhibiții sau constrângeri ideologice.

Totodată, ei sunt perfect conştienți de faptul că această valorificare a autenticității individuale este posibilă nu numai ca urmare a pulverizării stilistice pe care lejeritatea relativismului postmodern a produs-o la nivel global, dar şi datorită tradiției componistice deja consistente care le stă în spate şi care i-a format sau măcar le-a oferit încrederea să se auto-formeze în acest spirit liber. Căci nu e puțin lucru să te ştii parte a unei şcoli româneşti de compoziție solide, care a reuşit să se maturizeze într-un timp ultrascurt, impulsionată de țâşnirea unui geniu precum George Enescu care, după cum revelator afirma Cornel Țăranu într-un interviu acordat în 2000 lui Oleg Garaz, „a rezolvat faza romantică, faza neoclasică şi faza națională a unei muzici în decurs de 70 de ani de viață sau de 55 de ani de activitate".

Ce-i drept, nici nu poate fi identificată în prezent suveranitatea vreunui alt criteriu axiologic care să ajute la validarea creațiilor artistice. Dar, ca să fim sinceri, ar fi oare dezirabilă sau cu adevărat utilă identificarea unui asemenea criteriu? Căci, după cum afirma Sergiu Celibidache referitor la interpretarea muzicii, şi în compoziție „există un singur «da»", iar acela nu pare să fie altceva decât luarea în posesie a unei voci personale, izvorâte din cea mai adânc îngropată necesitate.

Desigur, nimic mai dificil, nimic mai indefinibil. Totuşi, parcă niciodată creatorul nu s-a pomenit lăsat de capul lui într-o asemenea măsură ca în prezent, când proliferarea fertilă a mijloacelor de exprimare, circulația globală şi nestingherită a vocabularelor, deschiderea dezinhibată a viziunii istorice a luat o amploare cum nu s-a mai pomenit în nicio altă epocă trecută. Parcă niciodată creatorul nu a fost într-atât de liber să-şi caute, după propriile putințe şi preferințe, poteca autenticității proprii, să creeze fără nicio presiune a vreunui comandament estetic general, să foreze în acea adâncime numai de el ştiută, anume în profilul stilistic individual care nu e altceva decât fizionomia propriului spirit, necesara libertate de a fi în acord cu sine însuşi. Parcă niciodată exigențele critice şi receptoare cu care e întâmpinat orice creator nu s-au limitat într-un mod atât de decisiv la această minimală – şi totuşi cardinală – cerință:

„Fii tu însuți. Nu trăi cu teama că vecinul îți este sau nu superior. Dacă ai ceva de spus, spune aşa cum poți – şi va fi bine! Dacă n-ai nimic de spus, atunci taci – nici asta nu va fi rău!" (George Enescu)

Vlad VĂIDEAN

Ziua cu trei ceasuri altfel

Ca şi în ediția precedentă a Festivalului George Enescu, Programul "Bucureşti Creativ" a permis organizarea în luna septembrie a unor evenimente artistice alternative, între care *Ziua cu trei ceasuri altfel* de Irinel Anghel, derulată la Muzeul Național George Enescu, s-a înscris ca reper incitant.

Publicul a avut ocazia de a întâlni în data de 16 septembrie, 30 de artişti (muzicieni, dansatori, sculptori, pictori, artişti video, actori, poeți) într-un proiect amplu care a durat 3 ore. *Primul ceas altfel* s-a desfăşurat sub forma unei expoziții-târg de artişti şi acte performative în curtea şi interiorul muzeului, având un titlu care te lămurea şi te încurca deopotrivă: *PerformEXPO cu GPS şi Dada Feng Shui*. Muzicieni în ghivece, busturi vorbitoare într-o *Rotondă a Scriitorilor*, artişti-copaci, o statuie a libertății care mergea cu spatele, o madonă cu care erai invitat să te fotografiezi într-un "altar de casă – tablou electric", un performer cu mască de cal ce ascuțea creioane, un dirijor al prafului care ieşea din şlefuirea unei plăci de lemn pe care scria "SUNET", o dansatoare care a umplut curtea muzeului cu pantofi sunt doar câteva dintre rezultatele unei imaginații creatoare luxuriante, chiar excesive.

În *al doilea ceas altfel*, Irinel Anghel l-a invitat pe Nicolas Simion pentru un concert în format de… *PAROT* – o variantă a Tarotului, cu "ghicit" în partituri muzicale. *Ultimul ceas* a venit cu o experiență puternică, greu de anticipat: un *ArtSPA* ce s-a dovedit tentant, intrigant, paradoxal şi până la urmă fascinant, aşa cum a lăsat să se înțeleagă reacția finală a publicului ce nu mai părăsea sala Cantacuzină. Spectatorii au fost pregatiți pentru o sesiune de relaxare şi, ca la intrarea

într-un SPA, au primit bonete, halate, papuci, măşti albe, beneficiind continuu de un tratament performativ-senzorial (tactil, olfactiv, gustativ), de o instalaţie video hipnotică şi de un… concert de *noise ultra-experimenta*l susţinut de o formaţie pe care Irinel Anghel şi-a creat-o în ultima vreme (voce, chitară electrică, saxofon, live electronics). Contrastul dintre pregătirea de relaxare şi un concert de *drone-noise extrem* a venit clar cu un mesaj ironic, cu o înţepătura la adresa "eco-culturii", a "artei-bio" – cea care ar trebui să te relaxeze, sa îţi livreze plăcere, să te facă să te simţi bine. Întregul proiect s-a dezvăluit de fapt în acest ultim ceas, ca fiind o formă de ironie artistică ce pune în discuţie naivităţile new-age-iste şi pseudo-nevoile pe care omul contemporan le are în contact cu arta.

La Irinel Anghel aparenţa nu coincide cu fondul. Uneori diferenţele se revelează brusc, surprinzător, alteori ele rămân ascunse în creaţii ce îşi sabotează intenţionat suprafaţa cea *uşor de văzut*, tentantă, ademenind din chiar interiorul lor, din miezul lor *ne-văzut*.

Irinel Anghel se joacă "de-a Dumnezeu" creând lumi şi experienţe cu multe niveluri de pătrundere. Partenerii ei sunt valori umane şi artistice prinse într-un angrenaj ce pare a fi rodul unui "masterplan" la care puţini au acces. Dar asta nu îi impiedica pe spectatori să-şi trăiască experienţele cu curiozitate şi implicare, intrând fără să ştie în opera de artă ce nu mai are astfel margini delimitând teritoriul realităţii de ficţiune.

Din *Ziua cu trei ceasuri altfel* puteai pleca cu un oarecare disconfort intelectual. Pentru că umorul situaţiilor absurde, suprarealiste declanşate de Irinel Anghel a depăşit până la final faza de amuzament, lăsându-te cu cel puţin câteva întrebări profunde, unele incomode.

Muzeul Naţional George Enescu trebuie lăudat pentru deschiderea de a invita din când în când şi evenimente "altfel".

Sebastian DUNĂ

Into My GongSelf

Miercuri, 20 septembrie, ora 18: afară, furtuna este pregătită să înceapă...dar noi, cei care am ales să intrăm în Aula Palatului Cantacuzino, am intrat deja într-un univers paralel, unul din locurile unde, pe parcursul unei ore, sunt pregătite să se întâlnească magia şi creaţia**.** Ideea lansată anul acesta de către proiectul **"Bucureşti Creativ"** a fost de a descoperi, în interiorul nostru, o altă dimensiune, a unei perspective încă neexplorate. Iar ritualul spectacular conceput de compozitoarea **Mihaela Vosganian** sub titulatura ***Into My GongSelf*** şi-a propus, într-o formulă interactivă, să provoace această comunicare cu eul interior printr-o deschidere către zona *trans-realului* arhetipal. Noua orientare estetică – şi spirituală – fondată de Mihaela Vosganian, îşi propune "o reiterare a funcţiilor primordiale ale artei" – ritualică, cathartică, extatică şi terapeutică, autodescoperirea tipului de realitate trans-personală rezultând "din extinderea conştiinţei prin tehnici spirituale, inclusiv cele de visare lucidă".

Călătoria spirituală căreia am fost chemaţi să ne alăturăm a pornit de la contactul vizual cu instalaţia artistului plastic Raluca Ghideanu, asamblată din sculpturi integrate cu instrumente ritualice reale, precum gongurile, bolurile (de cuarţ şi cristal) şi cu alte instrumente tradiţionale. Formele-icon – decupate în metal sau desenate pe lemn – înfăţişând jumătăţi/bucăţi de personaje feminine care îşi caută întregul, proiecţii imaginative ale regăsirii şi redefinirii, ale "închisorii" în care ne aflăm. Pe lângă instrumentele propriu-zise – gongurile şi bolurile, sculpturile au devenit ele însele surse sonore, prin intermediul vibraţiei şi reverberaţiei materialului din care au fost construite, îndeplinindu-şi rolul de a facilita, prin transferul energetic interactiv, posibilitatea activării "maestrului" nostru interior şi alinierii cu Sinele.

Sugestivului *ground* vocal-instrumental aparţinând Mihaelei Vosganian şi lui Armine Vosganian i s-a adăugat dansul Lilianei Iorgulescu, concepţia particulară a mişcărilor răspunzând necesităţii de a uni elementele vizuale şi acustice într-un tot integrator. Fuziunea, prin sunet şi mişcare, a fragmentelor identitare (părţi de trup surprinse în diferite ipostaze) apartenente personajelor imaginate a reliefat atracţia către fenomenologia unităţii primordiale

Spectacolului-ritual i-a urmat lansarea CD-ului cu acelaşi nume, pertinent comentat de către compozitorul Octavian Nemescu şi criticul de artă Marina Roman; punctele lor de vedere au pus în lumină câteva din cele mai importante


Liliana Iorgulescu, Mihaela Vosganian, Raluca Ghideanu, Armine Vosganian

motivaţii ale acestui dorit demers de "curăţare" spirituală – o practică de stare asociată celei de meditaţie dinamică, benefice tentativei de purificare interioară. Concluzionând, compozitoarea Mihaela Vosganian a promis că va reitera, într-un proxim eveniment, această sesiune de gonguri cuplată cu cea de meditaţie dinamică, tehnici ce impulsionează practic procesul intuitiv, mult visat, al autovindecării.

Loredana BALTAZAR

Restituiri şi reconstituiri

Ceea ce ar fi trebuit să se articuleze ca un eveniment cu virtuţi clarificatoare pentru relevarea existenţei melosului popular românesc, transfigurat în creaţiile a doi mari compozitori ai secolului al XX-lea, Béla Bartók şi George Enescu, intitulat „Bartók–Enescu – schiţe de compoziţie" (titlu inserat atât în programul Festivalului „George Enescu", cât şi pe afişele manifestării, desfăşurate sâmbătă 9 septembrie 2017), s-a dovedit, pentru publicul prezent în *Studioul Horia Bernea* al Muzeului Ţăranului Român, a fi o „cântare" articulată doar pe o singură „voce". Aceasta a fost datorată în exclusivitate excelentului grup muzical maghiar Muzsikás, dar s-a concentrat exclusiv asupra muzicilor tradiţionale performate, cândva, de românii, ungurii, rutenii, rromii şi slovacii pe care Béla Bartók i-a cunoscut, i-a apreciat şi le-a înregistrat „zicerile" vocale şi instrumentale, în

peregrinările sale folcloristice pe care le-a făcut în Maramureş, Transilvania, Bihor, Banat, la începutul secolului al XX-lea.

Programul iniţial ar fi trebuit să se articuleze dual, cu exemple ilustrative ale surselor tematice şi melodice primare care au stat la baza unor lucrări timpurii, cu influenţe folclorice, semnate de cei doi compozitori (născuţi în acelaşi an, 1881): „Dansuri populare româneşti" (prelucrate şi incluse de Bartók în suita omonimă) şi „Arii naţionale" (prelucrate şi incluse de Enescu în *Rapsodia română nr. 1*). În acelaşi spirit al „lecturării" sonore sinoptice şi al „oglindirilor" paralele, partea a doua ar fi continuat cu muzici tradiţionale maghiare (redate de Ansamblul Muzsikás) şi cu melodii şi cântece lăutăreşti (prezentate de „Taraful Bucureştilor"). Din motive pe care nu le cunoaştem, nu le comentăm şi care nu fac obiectul acestei cronici, grupul intitulat „Taraful Bucureştilor" nu a mai participat la acest dialog intercultural. În lipsa muzicanţilor din România, protagoniştii ansamblului maghiar (Mihály Sipos, vioară; László Porteleki, vioară, cobză, voce; Péter Éri, violă, mandolină, fluier, caval; Dániel Hamar, contrabas, gordon, tobe; şi invitata lor specială, tânăra solistă vocală Kacsó Hanga) au oferit, sub egida Institutului Maghiar Balassi din Bucureşti, un recital valoros şi reprezentativ, aşa cum ne-a obişnuit această formaţie.

Ansamblul Muzsikás s-a constituit în 1973, cu intenţia declarată de a reconstitui piese folclorice consemnate mai ales în creaţiile lui Béla Bartók. Ulterior, aria tematică şi stilistică a membrilor acestei formaţii s-a extins la cercetarea şi restituirea folclorului muzical din arealul carpatic, cuprins (etnic şi cultural) de mai multe state actuale: Polonia, Cehia, Slovacia, Ungaria, Ucraina, România şi Ungaria. Instrumentiştii ansamblului utilizează instrumente muzicale tradiţionale precum fluierele, cavalul, cimpoiul, cobza, mandolina, toba, gordonul (sau doba cu strune) etc., articulate în formule instrumentale care conferă particularităţi specifice de interpretare, inclusiv din partea solistelor vocale, printr-o emisie de tip folcloric. Ansamblul a realizat colaborări importante, atât cu interpreţi ai muzicii şi dansurilor tradiţionale (dintre care se remarcă solistele vocale Márta Sebestyén şi Maria Petras, violonistul Alexander Bălănescu, cuplul de dansatori Zoltan Farkas şi Ildiko Toth etc.), cât şi cu muzicieni, interpreţi şi formaţii instrumentale de genuri diverse, de la folk şi world-music la classic, klezmer, jazz şi chiar muzică rock alternativă.


Ansamblul Muzsikas

Unul dintre proiectele muzicale importante ale formaţiei Muzsikás reconstituie „drumurile lui Béla Bartók" din Transilvania, deoarece se ştie că prima contribuţie în domeniul culegerii folclorului muzical din estul Transilvaniei îi aparţine lui Béla Bartók. Este vorba despre culegerea din estul Transilvaniei, care a fost comandată şi subvenţionată de Ministerul Învăţământului din Ungaria, cercetare care este considerată, în prezent, de o importanţă ştiinţifică excepţională, fiind, totodată şi cea mai lungă campanie (desfăşurată în iulie şi august 1907) din întreaga activitate de folclorist a lui Bartók.

În 1912 şi Tiberiu Brediceanu întreprinsese cercetări etnomuzicologice în zonă; Bartók era în cunoştinţă de cauză şi luase legătura cu acesta pentru a evita suprapunerea cercetării în perimetrul aceloraşi localităţi. Colaborarea celor doi folclorişti ar fi putut fi concretizată într-un volum comun de folclor românesc din Maramureş, care să fie publicat sub auspiciile Academiei Române, dacă nu ar fi început Primul Război Mondial, care avea să schimbe definitiv harta Europei, destinele naţiunilor, statelor şi oamenilor, atât la nivel general cât şi individual.

Legăturile subtile şi profunde ale lui Béla Bartók cu folclorul românesc se vor concretiza ulterior, în creaţia compozitorului, în lucrări instrumentale de inspiraţie folclorică. Una dintre aceasta este *Sonatina pentru pian* (1915), care include, în cele trei mişcări, două melodii de jocuri populare bihorene: „Ca din cimpoi" şi „Jocul ursului". Tot din această perioadă datează şi celebrele *Jocuri poporale româneşti* (după titlul lor original din 1915), articulate într-o suită de 6 miniaturi, scrise iniţial pentru pian şi transcrise, de autor, pentru orchestră de coarde (1917): „Joc cu bâta", „Brâul", „Pe loc", „Buciumeana", „Poarga românească", „Mărunţelul". Au existat, în timp, diferite transcrieri ale acestor miniaturi, însă varianta pentru vioară şi pian este, poate, cea mai apropiată de stilul interpretativ original al ţăranilor înregistraţi de Bartók. Iată că, în demersul său restitutiv, Ansamblul Muzsikás şi-a propus redarea (prin folosirea instrumentelor constitutive ale trioului de coarde de tip transilvănean: vioară, violă şi contrabas) a sonorităţilor ancestrale proprii acestor muzici tradiţionale.

De asemenea, considerăm important să reamintim că, peste este ani, mai exact începând cu 1931, Bartók avea să-şi reamintească de tripla sa apartenenţă muzicală (ungară, română şi slovacă) şi să onoreze o comandă reprezentând o lucrare didactică (alta decât *Microcosmos pentru pian*), anume o serie de *44 Duo-uri pentru 2 viori*, în care substanţa melodică, armonia şi ritmul reprezintă reminiscenţe şi prelucrări ale culegerilor sale transilvănene. Unele dintre aceste piese, precum „Ardeleana", „Învârtita bătrânească", „Dans din Maramureş", reprezintă piese pe care cei patru instrumentişti ai Ansamblului Muzsikás, împreună cu tânăra solistă vocală Kacsó Hanga, le-au oferit în încheierea recitalului lor din Studioul „Horia Bernea" al Muzeului Ţăranului Român.

În contextul acestui reuşit concert de muzică tradiţională din spaţiul transilvănean şi maghiar considerăm că modelul propus de Ansamblul Muzsikás în vederea conservării şi valorificării elementelor de cultură tradiţională muzicală, prin restituiri şi reconstituiri, prin revitalizare, (re)învăţare şi transmitere, ca şi prin alte metode prin care „muzicile vechi", recuperate din arhive, sunt înveşmântate în „haine noi" şi, ulterior, sunt reinterpretate şi readuse în faţa publicului contemporan, constituie una dintre puţinele soluţii care mai pot fi aplicate astăzi, în condiţiile globalizării. Practic, acest model reprezintă unul dintre demersurile viabile (şi acceptabile) în valorificarea folclorului muzical, în păstrarea, transmiterea, reînvăţarea şi revitalizarea repertoriilor muzicilor tradiţionale.

Constantin SECARĂ

Seria *Muzica Secolului XXI* - Sala Radio "Mihail Jora"

Cvartetul Mercury

Pe 8 septembrie, la Studioul ”Mihail Jora” al Radiodifuziunii Române a fost dat startul concertelor din seria Muzica Secolului XXI din cadrul Festivalului Internațional ”George Enescu”. Cvartetul Mercury, format din Vlad Maistorovici (vioară-violă) pe care îl vom reîntâlni în program şi în postura de compozitor, Colin Alexander (violoncel), Harry Cameron-Penny (clarinet) şi Dina Duisen (pian) a fost formația care ne-a întâmpinat la începutul acestui itinerar de concerte dedicate muzicii noi, întotdeauna presărate cu compoziții autohtone. Acest ansamblu nu este unul la început de carieră, având în spate un palmares impresionant, fiind cunoscut nu doar pentru interpretarea excepțională a lucrării lui Messiaen, *Cvartetul pentru sfârşitul lumii,* ci şi pentru disponibilitatea şi versatilitatea de care au dat dovadă, de la repertoriul abordat până la spațiile în care au interpretat.

Programul a fost unul destul de dens, iar cele mai multe lucrări au fost compuse special pentru cei patru. Lucrarea de deschidere a fost ***Catch*** a compozitorului britanic Thomas Ades, o foarte potrivită alegere pentru un debut de concert. Piesa emana prospețime, îndrăzneală, aşezate pe un fundament stabil de motivații creatoare. Mişcarea scenică a clarinetistului a adus un plus de atenție şi din partea publicului care a devenit brusc interesat de desfăşurarea muzicală. Când ascunse, când la vedere, combinațiile timbrale au reprezentat punctul de atracție al piesei, iar mişcarea ”outsider-ului” reprezentat de clarinet a adăugat şi un tip de spațializare sonoră originală. Nu sunt neglijate nici celelalte instrumente din ansamblu; au existat momente de dialog între pian şi violoncel, de pildă, dar toate intervențiile de acest tip au păstrat la bază ”tema” inițială formulată de clarinet.

Lucrarea următoare semnată de Oliver Knussen este una dintre piesele compuse sub genericul ***A Purcell Garland***, spun una pentru că în 1995 un grup de compozitori a decis să se lase inspirat de melodia *Fanteziilor* compuse de Henry Purcell. Întreaga lucrare este, parcă, un drum în marche-arrier dinspre perioada Modernă către cea din Baroc, de o culoare timbrală deosebită şi cu un lirism aparte, o adevărată călătorie muzicală.

În continuarea acestui tribut adus uneia dintre cele mai frumoase perioade din istoria muzicii schimbăm total starea, cu lucrarea ***Kiss on wood*** a lui James MacMillan, prezent în festival în dublă ipostază de compozitor – cu lucrarea mai sus menționată – şi de speaker la Formulul Internațional al Compozitorilor – unde a avut o intervenție minunată şi despre care vă voi povesti cu altă ocazie. Titlul lucrării face referire la căldura timbrului instrumentelor din lemn, a unui anume tip de sonoritate produs de acestea, lucrarea fiind o meditație senină scrisă pentru pian şi vioară de mici dimensiuni, cu o durată de aproximativ 8 minute. Aşa cum ne informa chiar compozitorul, lucrarea este o parafrază pe textul care se recită în Vinerea Mare în bisericile de rit latin: ”Iată, lemnul crucii pe care a fost atârnat Mântuitorul lumii, veniți să-l adorăm”.

Trecând o graniță nevăzută dar pe care am putut-o simți, lucrarea ***Red Hot*** a tinerei compozitoare române Diana Rotaru este inspirată de unul dintre cele mai cunoscute basme europene, *Scufița Roşie.* Trebuie menționat că piesa este dedicată ansamblului londonez Mercury ceea ce demonstrează încrederea compozitoarei în capacitățile lor, mai cu seamă că dificultățile de ordin tehnic nu sunt deloc puține. Faptul că Diana Rotaru îi declară legătura directă cu bine-cunoscutul basm francez al lui Charles Perrault creează o legătură indiscutabilă şi cu alte surse de tip cinematografic, care la rândul lor au fost inspirate de povestea Scufiței Roşii. Cele trei părți ale lucrării se bazează pe un idiom repetitiv diferit, fiecare amintind apăsat de zona fantasticului, oniricului, în care lucrarea ne introduce. Prima parte, *Ballerina,* are la bază ideea unei cutiuțe muzicale care se declanşează şi mai apoi se strică, dominată de obsesia terței; *Amoris Chaconne,* cea de a doua secțiune, dedicată clarinetului, aduce o construcție în spirală, ”o muzică de film imaginar” inspirată de pelicula *Los amantes del círculo polar* de Julio Medem (1998). Finalul este visceral,



pendulând între ludic şi barbar, un tip de folclor imaginar pe linie bartokiană, aşa cum ne dezvăluie chiar compozitoarea. Şi această zonă de încheiere se inspiră dintr-o poveste, de această dată de dragoste, cea din pelicula *Cat on a Hot Tin Roof* din 1958. Cuvintele cheie sunt cu siguranță *hot, red, love, weird.*

Ansamblul Mercury este supus, parcă, unui test pe care se simte determinat să îl promoveze. În continuare, muzicienii fac o incursiune în muzica epocii elisabetane, prin lucrarea lui Thomas Adès, ***Court Studies from The Tempest*** (*Studii de curte după Furtuna*), scrisă în 2005, ca ecou al lucrării lirice compuse de acelaşi compozitor cu un an mai devreme, cu acelaşi titlu. Lucrarea are la bază bine-cunoscuta capodoperă shakespeariană care, inițial, a fost alăturată muzicii lui Purcell. Din această nouă viziune de secol XXI a *Furtunii,* compozitorul a extras şase numere şi le-a transcris pentru clarinet, vioară, violoncel şi pian, într-o manieră complet abstractă, cu numeroase intervenții de virtuozitate care, din nou, aduc în aceeaşi lumină elemente moderne dar şi din perioada Barocă.

Şapte este cifra următoarei lucrări din program care aparține tânărului interpret şi compozitor Vlad

Maistorovici, ***Cadence en Espace*** aducând în prim plan şapte episoade cu expansiune lentă. Este o lucrare compusă pentru violă şi pian şi aici trebuie remarcată interpretarea impecabilă şi plină de pasiune a pianistei Dina Duisen. Pentru a crea acea iluzie a spaţiului în transformare, lucrarea are la bază canoane care îşi schimbă densitatea. O altă sursă de inspiraţie pentru compozitor a fost genialul chitarist britanic Brian May cu ale sale cadenţe cu efecte de *delay* pe care acesta le-a oferit şi le oferă publicului în concertele sale electrizante de pe stadioanele lumii. De altfel, aluziile sonore la chitara electrică sunt mai mult decât evidente iar întreaga lucrare e scrisă ca o provocare pentru interpreţi, fiind un adevărat tur de forţă şi virtuozitate. Astfel, în cele şapte episoade abstracte pe care le oferă piesa, melodia apare într-un spaţiu unidimensional şi suferă mai multe transformări: în spaţiul larg ermetic, în spaţiul deschis instabil, spaţiu-timp curbat, spaţiu atomizat şi spaţii compacte pentru ca mai apoi, la final, să se întoarcă la cel unidimensional.

Într-o atmosferă de Scherzo, pe o perioadă scurtă de timp – aproximativ 8 minute – se desfăşoară lucrarea următoare din program, ***Steamboat Bill Jr.*** a lui Magnus Lindberg, şi el participant în Forumul Compozitorilor. Deşi concepută pentru clarinet solo şi violoncel, două instrumente prin definiţie melodice, lucrarea are la bază un evident concept armonic, cu o scriitură caleidoscopică şi efecte specifice muzicii spectrale, minimale şi seriale.

Ultima lucrare din program îi aparţine compozitorului român Dan Dediu. ***Viscous Sun*** este o piesă scrisă în anul 2014 special pentru cvartetul Mercury şi are ca inspiraţie pelicula cinematografică cu acelaşi nume a regizorului Paolo Sorrentino. Ne este cunoscută admiraţia lui Dan Dediu pentru cinematografie şi nu de puţine ori aceasta i-a oferit idei în compoziţie. Nu e singura lui sursă; de fapt, când crezi că ai ”prins” un fir al inspiraţiei lui Dan Dediu, el te surprinde cu ceva nou. Lucrarea are o densitate aparte, o textură care ne trimite cu gândul la un astru ajuns în pragul exploziei. Muzica este una plină de energie şi o adevărată misiune de virtuozitate pentru pianista ansamblului, pe care aceasta o duce la bun sfârşit cu mare succes. Refrenul din registrul acut, regăsit în numeroase pasaje solistice, străbate întreaga lucrare ca un astru într-un ciclu complet de mişcare, transformându-se aproape cu fiecare apariţie. Motivele de tip folcloric sunt evidente, iar întregul material sonor acumulează în continuu până într-o zonă de maximă tensiune. De sesizat existenţa anumitor teme formale care fie se acumulează, fie se dizolvă. ”O descărcare de adrenalină sonoră şi totodată o infuzie de expresie frustă, sălbatic-grotescă”, aşa cum spune Dan Dediu.

Această lucrare a încheiat parcursul muzical al cvartetului Mercury care a dovedit o capacitate de adaptare aproape ieşită din comun. Sunt rare momentele în care unui ansamblu i se potrivesc toate piesele din repertoriu; unii sunt norocoşi să aibă un singur moment de glorie într-un concert. Iată că aceşti patru tineri au performat astăzi cu o mare plăcere pentru muzica ce le-a fost oferită, au participat total la actul muzical, chiar dacă eu, personal, i-aş fi văzut plasaţi într-un alt spaţiu decât Sala Radio, un spaţiu care să îi avantajeze şi mai mult. Din păcate, această sală a fost prevăzută concertelor din seria muzicii secolului XXI şi a rămas aceeaşi indiferent de formaţia invitată.

Andra APOSTU

Filarmonica “George Enescu”, Dmitry Sitkovetsky şi Adela Zaharia

Înainte de 1989, în defuncta epocă centrată pe promovarea cetăţeanului “multilateral dezvoltat”, stagiunile româneşti de concerte aveau obligativitatea de a insera în programul concertelor săptămânale câte o piesă a unui autor autohton care, în general, era ancorat în perimetrul muzicii contemporane. Bucuria eliberării de orice fel de încorsetări ideologice şi de inerentele frustrări generate de impunerea acestora caracteristică anilor `90 a atras însă, printre alte consecinţe, şi diminuarea drastică a ponderii muzicii româneşti în calendarului repertorial al formaţiilor instrumentale. În acest context de peste un sfert de veac, în afara enclavelor constituite, în primul rând, prin intermediul înfiinţării Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi, apoi, ulterior, a festivalului “Meridian”, şi a concertelor susţinute de către anumite ansambluri şi individualităţi solistice în faţa unui public alcătuit, în general, din receptori avizaţi, reprezentativitatea fenomenului muzical contemporan la nivelul marelui public s-a redus considerabil.



Filarmonica “George Enescu”, Adela Zaharia, Iain Bell, Dmitry Sitkovetsky

Foto: Loredana Baltazar

În conjunctura amintită, anul de graţie 2017 a adus după sine o benefică schimbare de imagine, relaţionată direct cu cea mai importantă bienală de evenimente artistice aptă de a situa Bucureştiul în postura unei indubitabile capitale a muzicii europene – Festivalul Internaţional “George Enescu”. Prin intermediul noului său director, Vladimir Jurovski, şi a seriei de concerte iniţiate anul acesta, **MUZICA SECOLULUI AL XXI-LEA,** spectatorii – sosiţi, de altfel, din multe colţuri ale lumii – au avut ocazia de a se întâlni cu variate repere din componistica românească şi universală contemporană iar creatorii români privilegiul de a fi apreciaţi nu doar de către un public numeros ci şi de către comentatori de specialitate

din afara României (prezenți în sălile de concert sau chiar ca audienți on-line).

Primul concert simfonic din această serie găzduită de studioul "Mihail Jora" a avut ca protagoniști membrii Orchestrei Filarmonicii "George Enescu" – aflată sub bagheta remarcabilului violinist-dirijor Dmitry Sitkovetsky – alături de soprana Adela Zaharia (dubla câștigătoare al unuia din cele mai prestigioase concursuri de operă din întreaga lume – Operalia) și de violoncelistul Zlatomir Fung (proaspăt laureat al celei mai recente ediții a competiției enesciene). Slalomul printre stiluri și expresii componistice personalizate a avut ca jaloane partituri semnate de George Balint (*Telos*), Arvo Pärt (*Fratres*), Iain Bell – (*Scena nebuniei* din opera *A Harlot's Progress*), Rodion Șcedrin (*Parabola concertantă* pentru violoncel, orchestră de coarde și timpani și *Concertul nr. 5 pentru orchestră - Patru cântece rusești*).

Condusă cu economie de gesturi precis ordonate de către Dmitry Sitkovetsky, orchestra a reliefat dezinvolt un caleidoscop dinamic cu multiple conotații semantice. Prima audiție absolută a celei de a doua versiuni orchestrale a piesei *Telos* de George Balint (dedicată compozitorului și profesorului Ștefan Niculescu) a dezvăluit o arhitectură evolutivă amplă, cu alură epică, o acumulare tensională la confluența dintre sintaxe rezolvată printr-o ascensiune eterică. Lucrarea *Fratres* a lui Arvo Pärt a pus în valoare virtuozitatea solistică a violonistului Sitkovetsky și temperamentul său artistic ce sondează în profunzime "carnația" stilistică a partiturilor abordate. Cel mai emoționant moment al după-amiezii l-a constituit, însă, interpretarea pasională conferită de către Adela Zaharia ariei *Moll's a'cold – Scena nebuniei* din opera *A Harlot's Progress*, metamorfozată într-o arzătoare descătușare a sentimentelor pe fondul unei tehnici vocale fără cusur, evoluție demnă de oricare din prestigioasele scene de concert ale lumii.

Cele două partituri ale lui Rodion Șcedrin incluse în partea a doua a programului au conturat portretul unui compozitor eclectic, oscilând între o tipologie pur neoclasică și agrementarea acesteia cu influențe polistiliste. Analizându-i minuțios potențiala traiectorie a curbelor de expresie, tânărul Zlatomir Fung a investit *Parabola concertantă* pentru violoncel, orchestră de coarde și timpani cu forța de sugestie specifică unui demers solistic de amplă respirație în jurul căruia gravitează acompaniamentul orchestral. În fine, acumulările dramatice supradimensionate, de filiație tradițională, proprii *Concertului nr. 5 pentru orchestră* (comisionat de BBC în 1998 pentru a fi interpretat, în cadrul stagiunii **Proms**, sub bagheta aceluiași Dmitry Sitkovetsky), au reflectat din plin bucuria instrumentiștilor de a se conecta interpretativ la esența unei spiritualități culturale unice ca sensibilitate și grandoare expresivă, precum cea rusă. Felicitări pentru Dmitry Sitkovetsky, Adela Zaharia, Zlatomir Fung și, evident, pentru Orchestra Filarmonicii "George Enescu", tuturor celor care au dorit și au reușit să transforme acest prim contact al publicului de festival cu seria **MUZICA SECOLULUI AL XXI-LEA** într-un incontestabil eveniment artistic!

Loredana BALTAZAR

Accesibilitate și originalitate

Am remarcat de multe ori că atunci când cineva scrie despre un concert de muzică contemporană, se concentrează aproape exclusiv asupra lucrărilor cântate și acordă prea puțină atenție interpreților, aceștia fiind de multe ori doar nominalizați la sfârșit. Cu toții știm cât de importantă este interpretarea muzicii noi, deoarece aceasta nu are repere în mintea și urechea ascultătorului. Tocmai de aceea voi începe prin a afirma *admirația* și *respectul* meu pentru interpreții concertului din 10 septembrie, parte a ciclului "Muzica secolului XXI" din cadrul Festivalului „George Enescu". Am admirat energia și profesionalismul fiecărui muzician în parte din orchestra Filarmonicii „Moldova" din Iași, condusă de Adrian Petrescu, prim oboist al Filarmonicii "George Enescu", dar și pasionat

Filarmonica "Moldova", dirijor Adrian Petrescu



dirijor în ultimii ani. Emoția, plăcerea și energia interpretului sunt cele care cuceresc imediat publicul și-l conving să urmărească cu interes discursul muzical. Desigur că opera muzicală este importantă, dar aceasta trebuie pusă în valoare prin intermediul interpreților. Admirația mea a fost cu atât mai mare cu cât în concertul respectiv au fost prezentate publicului patru lucrări foarte solicitante, aparținând unor compozitori din generații și culturi geografice diferite.

Fiind eu însămi compozitor, nu doresc să fac judecăți de valoare asupra muzicilor cântate, las această sarcină pe umerii muzicologilor. Fiecare compozitor are dreptul să scrie ce-i place, în funcție de sensibilitatea, gustul și talentul său. Dar voi nota totuși câteva considerații personale legate de *accesibilitate* și *originalitate*, gânduri care mi-au venit în minte în timpul audiției. Dacă accesibilitatea este o *condiție a percepției* muzicale (având în vedere că scriem pentru oameni, pentru un public alcătuit din muzicieni și nemuzicieni, iar fiecare dintre aceștia are propria sa percepție în funcție de cultura sa muzicală), originalitatea este condiția *obligatorie* a creației: fără ea, rezultatul muzical se concretizează în pastișe stilistice, în muzici care nu prezintă niciun interes, lipsite de personalitate.

În concertul din 10 septembrie, raportul dintre accesibilitate și originalitate a fost diferit de la o lucrare la alta. Lucrarea scrisă de cel mai tânăr compozitor din concert, **Nimord Borenstein** din Israel/Anglia (născut în 1969) a fost poate cea mai accesibilă, cu armonii simple,

înlănţuite convenţional, dar procentul de originalitate a fost aproape nul. În ciuda titlului incitant, ***The Big Bang and Creation of the Univers***, muzica mi s-a părut naivă, banală, uneori plăcută dar fără pregnanţe, prea lungă pentru materialul şi ideile sale (un discurs muzical care curge şi nu lasă nici o urmă în mintea ascultătorului). În schimb, cea mai originală lucrare din concert mi s-a parut a fi lucrarea polonezului **Zygmunt Krauze** (născut în 1938), ***Concertul pentru pian şi orchestră nr 1***, scris acum peste 40 de ani (!), în 1976. Zygmunt Krauze este unul dintre cei mai importanţi compozitori contemporani. Fiind pianist, a acordat pianului un loc cu totul special în creaţia sa. Deşi are rădăcini în muzica lui Chopin şi Debussy, primul său concert pentru pian este o lucrare atipică în primul rand prin abordarea pianistică foarte personală. Fără game, arpegii sau clişee de virtuozitate, pianul lui Krauze m-a cucerit cu sunetele “care mângâie”, *clusterele* moi şi blânde, cu ornamentaţia foarte bogată, cu sensibilitatea şi delicateţea tratării instrumentale. Desigur că un rol uriaş a avut şi interpretarea desăvârşită a compozitorului ca solist al propriului său concert. Am perceput întreaga lucrare ca pe o *spirală* cu un proces variaţional continuu; fiecare nouă *volută* este deschisă de pian, iar inflorescenţele sale melismatice sunt mereu altfel îmbrăcate şi multiplicate eterofonic de orchestră. Orchestraţia inedită aduce permanent culori proaspete, culminând cu intervenţia celor 2 sintetizatoare, 3 saxofoane şi 2 chitare electrice. Încărcătura emoţională puternică, lumina, duioşia, tandreţea, culorile timbrale şi armonice, densităţile mereu variabile, “topirea vrăjită” a pianului în orchestră - reprezintă câteva din argumentele pentru care această lucrare este şi foarte îndrăgită de public, o demonstraţie că originalitatea şi accesibilitatea nu se exclud reciproc atunci când e vorba de talent şi măiestrie.

Triptic-ul lui **Adrian Pop** (născut în 1951) aduce ipostaze diferite ale inserţiei folclorului românesc într-o lucrare deopotrivă interesantă, proaspătă şi accesibilă. Armonizarea modală rafinată, construcţia impecabilă, jocurile polifonice, caracterul dansant şi ritmul incisiv asimetric al ultimei părţi, frumuseţea încrustării melodiilor româneşti din partea mediană, toate contribuie la realizarea unei muzici ce alternează momentele de bucurie şi luminozitate cu cele de încrâncenare sau de bocet. Ultima lucrare din concert a fost ***Era*** (2012) de **Magnus Lindberg**. Compozitor prolific, prezent cu lucrările sale pe cele mai importante scene de concert ale lumii, finlandezul Lindberg (născut în 1958) include din ce în ce mai mult în muzica sa influenţe romantice, impresioniste sau folclorice şi utilizează limbaje sonore diferite (tonale, atonale sau modale) într-o continuă pendulare între consonanţă şi disonanţă. Elementul dominant al muzicii sale este *expresivitatea*, în slujba căreia alege arsenalul de tehnici şi limbaje de care are nevoie pentru fiecare muzică în parte. *Era* este o lucrare de suflu larg, cu alternanţe de dramatic şi lumină, de corale şi semnale, de acumulări şi rarefieri, cu nelinişti şi patos romantic, cu aluzii (armonice, melodice şi orchestrale) la Wagner şi Richard Strauss. După începutul misterios şi grav, fluxul sonor se transformă treptat într-o “lavă fierbinte” care urcă şi coboară continuu, încărcată permanent de tensiune. Unitatea organică a lucrării este realizată şi prin revenirea obsesivă a unui motiv melodic ce ne trimite cu gândul la *Till*-ul lui R. Strauss. În acest caz, sinceritatea emoţiei, energia degajată şi meşteşugul conducerii discursului sonor conferă acestei muzici atât originalitate, cât şi accesibilitate.

Doina ROTARU

Concertul Ansamblului Internaţional HYPERION

În cadrul secţiunii dedicate muzicii secolului XXI, în 14 septembrie 2017, ansamblul ***Hyperion*** a susţinut un concert pe scena Sălii Radio. Repertoriul a fost alcătuit din lucrări reprezentative ale unor compozitori apreciaţi în muzica românească şi universală. Ansamblul a reunit muzicieni valoroşi din Europa şi USA, care au contribuit la realizarea la nivel foarte înalt a dificilelor partituri. Sub bagheta compozitorilor Richard Carrick şi Iancu Dumitrescu au fost interpretate 7 lucrări originale, diverse ca formă şi sonoritate, elaborate pentru solişti, ansamblu şi grupuri de instrumentişti ori pentru ansamblu asistat de computer. Manifestarea muzicală a fost dedicată memoriei compozitoarei Ana-Maria Avram, plecată prematur la cele veşnice în 1 august 2017. În deschiderea programului a fost prezentată lucrarea ***Nouvel Archae***, scrisă de Ana-Maria Avram pentru voce asistată de computer. Solista acestei ingenioase creaţii a fost Diana Miron, care a dezvăluit calităţi actoriceşti ieşite din comun în realizarea solicitantei partituri. Reprezentantă a curentului hiperspectral în muzică, Ana-Maria Avram evocă un caleidoscop vast de evenimente şi frământări ale perioadei actuale. Muzica sa trasează punţi originale între trecutul ancestral şi muzica avangardistă a ultimelor decenii. Sub ameninţarea timpului, a ciniculului râu ce curge neîncetat, compozitoarea a reuşit să dea un sens



trecerii sale prin viață, să atingă prin intermediul muzicii sale veşnicia.

Programul a continuat cu o lucrare inedită pentru ansamblu de Richard Carrick, intitulată ***Akko***. Compozitorul acesteia s-a aflat la pupitrul ansamblului şi a ţinut să menţioneze că dedică momentul emoţionant memoriei Anei-Maria Avram. Secţiunile cu tentă evocatoare, sugerând iubirea şi solidaritatea umană alternează cu motive îndurerate, întrerupte de pauze. Această lucrarea ne-a sugerat dorinţa autorului de a răspunde numeroaselor provocări şi întrebări existenţiale actuale.

A urmat ***Black Holles Collision (II)*** *pentru trei grupuri de percuţie şi computer* de Iancu Dumitrescu, în care am remarcat atât efectele sonore neaşteptate cât şi virtuozitatea interpreţilor. Înzestrată cu o forţă irezistibilă, muzica transmite o tensiune fără egal, care în final se manifestă apocaliptic. Compozitorul reuşeşte să transforme forţa mistuitoare în cântare, realizând cu măiestrie trecerea de la întuneric la lumină.

Programul a continuat cu lucrarea ***Axe (VII)*** scrisă de Ana-Maria Avram pentru contrabas. Piesa presupune o manieră instrumentală diferită de tot ce ştiam în legătură cu instrumentele cu coarde: sunete nevibrate, modificări ale acordajului pe parcurs, poziţia arcuşului adeseori paralelă cu coardele, cântat deasupra căluşului etc. Toate aceste procedee neconvenţionale, combinate cu pasaje dificile de virtuozitate, au contribuit la conturarea unei ţesături sonore ingenioase.

În concert au mai fost prezentate trei lucrări ale căror titlu nu pot să îl menţionez cu pecizie, deoarece programul iniţial a suferit modificări. Lucrările par să fi aparţinut compozitorilor Iancu Dumitrescu – ***Diamonds in the rough*** şi Ana–Maria Avram – ***Murmure II*** şi ***Winds of the Desert***. În ciuda diferenţelor legate de individualitatea fiecărui creator în parte, am perceput un amestec insolit între vechi şi nou, rezultat din dorinţa de a trasa punţi originale între vremurile de mult apuse şi contemporaneitate. Muzica plină de semnificaţii transmite mesaje de mare reverberaţie peste timp.

Diversele lucrări prezentate în concert aparţin unor autori mereu receptivi la evenimentele şi frământările contemporane, pe care reuşesc să le evoce prin intermediul unor procedee componistice inedite şi a unor imagini muzicale variate, de mare vibraţie şi plasticitate. În pofida trăsăturilor originale ale fiecărui compozitor, există şi tendinţa comună de a aborda adevăruri necesare, de a spune lucrurilor pe nume într-o manieră inedită, de a oferi publicului actual o hrană spirituală adecvată şi eficientă.

Carmen MANEA

Ensemble Modern

Din seria concertelor dedicate muzicii secolului XXI extragem câteva păreri asupra concertului care a avut loc pe 15 septembrie 2017, la Studioul „Mihail Jora" al Radiodifuziunii Române, susţinut de Ensemble Modern sub bagheta lui Jonathan Stockhammer.

În program, un singur compozitor român, Fred Popovici, între alţi trei compozitori de origine germană – Jörg Widmann, Martin Grütter şi Helmut Lachenmann.

Prima lucrare, *Freie Stucke fur Ensemble* îi aparţine lui Jörg Widmann şi este alcătuită din 10 secţiuni, toate ancorate într-o libertate componistică tipic ideologiei de tip modern. El aparţine unei generaţii relativ noi de compozitori din spaţiul german şi abordează această libertate creatoare din cele mai variate ipostaze. Widmann şi-a câştigat faima în primul rând prin activitatea sa concertistică de clarinetist şi mai apoi prin cea de compozitor care nu a rămas deloc în umbră. El abordează genuri diverse, de la lucrări orchestrale, cvartete de coarde, studii pentru vioară şi diverse compoziţii pentru clarinet şi oboi. Preocuparea lui pentru sunetul muzical, ca fenomen elementar, este o fascinaţie declarată făţiş iar gândirea sa muzicală este mai mult despre sunete decât despre orice altceva. Fiecare dintre cele zece piese se centrează în jurul a câte unui efect sau fenomen sonor aparte, cum ar fi un glissando, un sunet preparat electronic sau varii trasee sonore între două sunete distincte. Sigur că un plus de atenţie este dat clarinetului care, la un moment dat în prima parte a piesei, se îndepărtează de ansamblu şi cântă înspre timpan, folosindu-se de rezonanţa pe care acesta o oferă. Un plus de atenţie pentru folosirea unei percuţii diferenţiate, pentru doi interpreţi, în care include steeldrum, diferite tipuri de gonguri şi varii forme de



tamburine braziliene. Lucrarea dar şi componenţa ansamblului pare un tablou desprins din Babel în sensul dimensiunii internaţionale atât a sonorităţilor – prin utilizarea atâtor instrumente care ne trimit direct în zonele din care provin – dar şi a interpreţilor din ansamblu care, e evident, aparţin întregului glob pământesc: europeni, nordici, asiatici etc.

Lucrarea ce i-a urmat a fost Concertul de Fred Popovici, cu titlul exact şi complet *Concerto avec plusierus instruments et quelques inharmoniques* şi este scrisă pentru 3 grupuri instrumentale, 3 solişti, „ghost tape" şi live electronics. Aşa cum afirmă compozitorul însuşi, punctul de plecare al acestei partituri îl constituie o aplecare personală asupra conceptului, sau anti conceptului de deconstrucţie al lui Jacques Derrida, faimosul filosof

francez considerat un adevărat părinte al analizei de tip semiotic denumită „deconstrucție". În contextul fenomenologic şi al asocierii lui Derrida cu tipul de gândire post-structuralistă şi postmodernă, iată că influențele asupra muzicii lui Fred Popovici sunt evidente, el nefiind singurul „atins" de teoriile filosofului francez – influențele sale sunt evident mai cu seamă în zona ştiințelor umaniste şi sociale, atingând subiecte dintre cele mai delicate din paleta secolului XXI. Lucrarea lui Fred Popovici este un proiect de continuă dezvoltare a formei sonore „pe axa entropică a timpului". Acest proiect este realizat în spiritul generării permanente – şi, deci, autogenerarea – de organisme sonore *ad infinitum*. Cele mai multe detalii se regăsesc în lucrarea teoretică *Extensions in Spectral Music* de Fred Popovici şi Gheorghe M. Ştefan, cu o aplecare deosebită asupra structurilor de gramatică şi a materialului folosit, prin explicarea proceselor acustice de bază şi a organismului sonor în toate formele în care el poate fi definit. În această lucrare există inclusiv o schemă grafică sugestivă referitoare la emergența formei muzicale. Revenind la muzică şi făcând referire la câteva din tehnicile de construcție putem menționa gramaticile de tip generativ (pe modelul ierarhiei descrise de Noam Chomsky în 1956, profesor emerit de lingvistică la Massachussetts Institute of Technology-MIT), geometria fractalilor sau teoria complexității. Din punct de vedere al extensiei procedeelor instrumentale, ele sunt obținute prin „împrumuturi" din electroacustică, grație unui program de la IRCAM, Paris, pe nume ORCHIDS. Poate cel mai important aspect în strategia alcătuirii lucrări este, de fapt, definirea unui proiect original de transformare în timp real a semnalului sonor, cu ajutorul lărgirii travaliului cu un alt program IRCAM, pe nume ANTESCOFO. Această strategie vizează două mari obiective: pe de o parte sincronizarea unei preînregistrări cu datul instrumental real (de aici denumirea de „ghost tape") şi pe de altă parte distorsionarea complexă şi coerentă a semnalului sonor dar realizată tot în timp real (prin „live electronics"). Compozitorul menționează meritul a mai multor oameni de ştiință în realizarea acestui proiect unic în România: Grig Burloiu (Universitatea Politehnică Bucureşti), Arshia Cont (IRCAM, Paris) şi Norbert Ommer, sound designer al celebrului ansamblu Modern, prezent şi el în acest concert.

O lucrare familiară ansamblului Modern este şi *Schakal* a tânărului compozitor Martin Grütter. Concepută inițial într-o altă formă decât cea prezentată la Bucureşti, anume, cu muzică însoțită de proiecții video realizată împreună cu un artist video (componenta vizuală este realizată de Irina Rubina, artistă ce provine din domeniul filmului de animație, vezi foto), lucrarea ne este prezentată acum în versiune concertantă. Prima audiție a lucrării a avut loc cu un an mai devreme, pe 11 septembrie 2016, tot în interpretarea ansamblului Modern. Titlul este unul cât se poate de sugestiv şi perfect relaționat cu muzica şi cu mesajul ei, şacalul fiind animalul hoinar, nocturn, legat în mitologie şi de lumea morților. Compozitorul declara într-un interviu că a scris lucrarea chiar pe timp de noapte şi de aici caracterul întunecat al piesei, efect realizat atât de ingenios prin instrumentele de alamă şi prin fagot. Lucrarea emană o energie deosebită iar elementul nocturn este, poate, cel mai sugestiv punct de plecare pentru public.

Helmuth Lachenmann a fost cel care a încheiat concertul prin lucrarea sa *Mouvement (vor der Erstarrung)*. Un personaj cu vechime în peisajul muzical modern şi o adevărată inspirație pentru tinerele generații, compozitorul german surprinde prin lipsa de convenționalism şi dezvăluie publicului un tip de frumusețe muzicală greu de definit. El expune o paletă extraordinar de variată de posibilități în exploatarea materialului muzical, plonjând direct în subtilități ale muzicii instrumentale concrete. Intenția componistică gravitează în zona de permanentă transformare timbrală, explorări texturale şi dizolvare continuă dinspre sunet înspre zgomot, toate în spiritul muzicii pur instrumentale. Există o adevărată lume muzicală pe care Lachenmann o creează în lucrarea sa care rivalizează fără îndoială cu lucrările colegilor săi din zona muzicii electroacustice.

Ansamblul Modern este unul cu tradiție; de altfel, nici nu se putea altfel cu asemenea lucrări în repertoriu. Ceea ce este special la aceşti instrumentişti – nu ştiu dacă şi unic – este, în primul rând modul lor de organizare: nu există un director artistic, un dirijor principal iar toate deciziile privind varii aspecte administrative ori muzicale sunt luate de către toți membrii ansamblului, împreună. Este, probabil, unul dintre cele mai competente ansambluri de muzică contemporană din Europa iar prezența lor în Festivalul Internațional „George Enescu" ne bucură foarte mult.

Andra APOSTU

Filarmonica din Cluj şi Dennis Russell Davies în concert

Înscris în seria Muzica secolului al XXI-lea, ce îşi propune să promoveze unele dintre cele mai interesante lucrări compuse în perioada contemporană în cadrul Festivalului International „George Enescu" 2017, concertul programat pe 16 septembrie a adus în fața publicului



Dennis Russell Davies, Thomas Larcher, Aaron Pilsan

bucureştean apreciatul ansamblu simfonic al Filarmonicii Transilvania din Cluj, la pupitrul căruia s-a aflat dirijorul american Dennis Davies Russel.

Având în vedere conceptul seriei în care a fost inclus, programul concertului a prezentat mai întâi o lucrare aparținând unuia dintre compozitorii români contemporani. Alegerea opusului ***Cantus Gemellus*** scris de Cornel Țăranu a părut a fi una inspirata şi firească, în condițiile în care Filarmonica din Cluj s-a dovedit de-a lungul anilor unul dintre ansamblurile ce au susținut în mod constant muzica contemporană autohtonă, iar Cornel Țăranu este astăzi unul dintre cei mai reprezentativi exponenți ai şcolii clujene de compoziție, apreciat deopotrivă în țară şi în străinătate.

Plasată printre cele mai recente lucrări ale lui Cornel Taranu, *Cantus Gemellus*, al cărui titlu face trimitere la o formă polifonică primitivă din perioada Evului Mediu, a fost susținută de Filarmonica Transilvania şi Dennis Davies Russel într-o versiune echilibrată, în care elementele de culoare precum cântul celor două flaute drepte medievale sau momentul coral vorbit pe versurile lui Dante din final s-au integrat în sonoritățile nonfigurative şi melodica originală specifice stilului componistic al lui Cornel Țăranu. De asemenea, Dennis Davies Russel a găsit acele soluții dirijorale ce i-au permis să construiască o variantă interpretativă ce a surprins inclusiv aluziile sonore la folclorul transilvănean şi la muzica medievala de sorginte occidentală, prezentă în practica muzicală de peste Carpați încă din secolul al XVI-lea.

Programul propus de Filarmonica Transilvania a continuat cu interesantul şi neobişnuitul ***Concert pentru pian şi orchestră*** de Thomas Larcher, în care partitura solistică a fost susținută de tânărul Aaron Pilsan, originar, asemenea compozitorului, din Austria. Atributul de neobişnuit poate fi asociat concertului lui Thomas Larcher datorită lipsei aspectului concertant şi al modului în care a fost conceput, şi anume ca o replică post-modernă a celebrului *Concert nr.22 pentru pian si orchestra* de W. A. Mozart, în acest sens fiind preluată structura aparatului orchestral utilizat de geniul născut la Salzburg. Supranumit *Böse Zellen* (Celule maligne) după titlul unui film, *Concertul* lui Thomas Larcher impresionează prin echilibrul proporțiilor celor patru mişcări ce îl alcătuiesc şi prin atmosfera interiorizată dar oarecum stranie ce transpare din sonoritățile lucrării. De altfel, în versiunea audiată în ambianța Sălii de Concerte Mihail Jora a Radiodifuziunii Române, tânărul muzician Aaron Pilsan a reuşit să sublinieze tocmai această atmosferă aparte a lucrării prin alegerea unor nuanțe scăzute, ce sugerau parcă un personaj neliniştit care, cu ultimele sale zbateri, încearcă să găsească răspunsuri la întrebările pe care încă le are, chiar şi înaintea unui ipotetic final sumbru. În sensul celor menționate anterior, alături de elemente de tehnică pianistică tipice muzicii contemporane, lucrarea lui Thomas Larcher utilizează o preparație a pianului în maniera lui John Cage, cu efecte sonore mai discrete, mai domoale, subscrise atmosferei generale a partiturii.

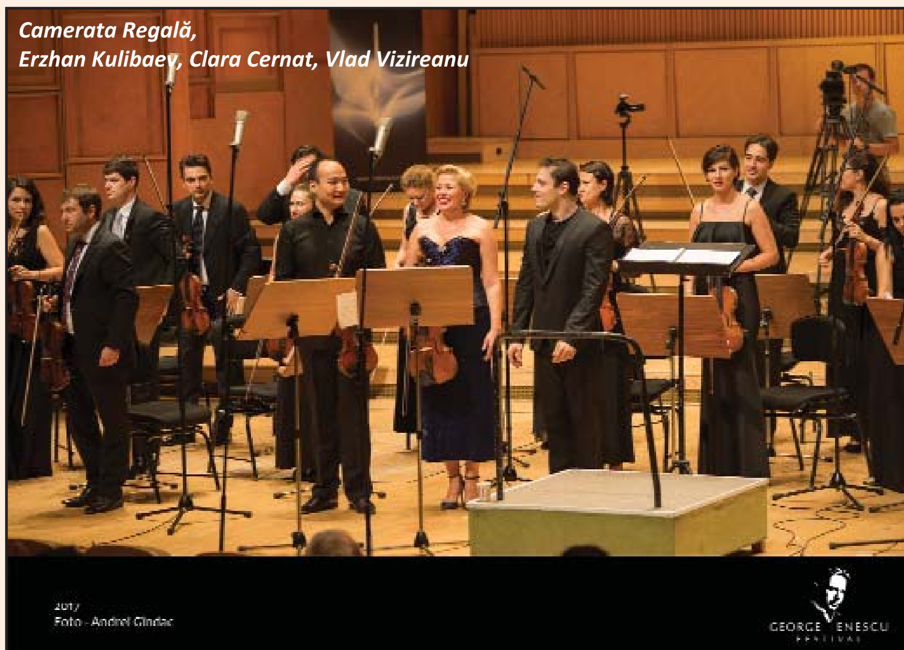
Ultima lucrare inclusă în programul propus de Filarmonica Transilvania din Cluj şi dirijorul Dennis Russell Davies a fost ***Simfonia în sol diez minor*** de Elliot Goldenthal. Reflectând experiența de compozitor de muzică de film a lui Goldenthal, piesa a fost prezentată de Dennis Russel Davies într-o variantă în care caracterul complementar al celor două mişcări ale opusului a fost evidențiat cu rafinament. Astfel, dacă prima parte a părut a fi o veritabilă secvență cinematografică de tip descriptiv, în care muzica zugrăvea peisaje desprinse din mediul natural american, a doua mişcare a simfoniei a fost o demonstrație de energie şi forță cuceritoare, dirijorul subliniind cu o gestică adaptată foarte bine caracterului muzicii, accentul pus pe reliefarea elementului ritmic marcat prin intervenții uneori spectaculoase ale percuției, un exemplu fiind momentele în care o parte dintre instrumentele din acest compartiment al orchestrei au răsunat chiar din mijlocului publicului creând un aspect stereofonic. De asemenea, prin toate alegerile făcute pentru a construi această versiune a opusului, dirijorul Dennis Russell Davies a reuşit să sublinieze vivacitatea partiturii, care, deşi utilizează o mare parte dintre particularitățile muzicii contemporane si este scrisă într-una dintre cele mai rar folosite tonalități, sol diez minor, este captivantă şi atractivă.

Având încă în memorie ultimele ecouri ale simfoniei lui Goldenthal, putem nota că programul prezentat de Orchestra Filarmonicii Transilvania din Cluj a evidențiat, o dată în plus, compatibilitatea lucrărilor compozitorilor români în context internațional şi a adus în fața publicului un ansamblu bine închegat, care, printr-o bună colaborare cu dirijorul, a demonstrat că muzica contemporană poate fi interpretată cu echilibru şi rigoare.

Mădălin Alexandru STĂNESCU

Camerata Regală în Seria *Muzica Secolului XXI*

Am avut plăcerea să întâlnesc pe scena Studioului „Mihail Jora” din Bucureşti ansamblul Cameratei Regale format din instrumentişti tineri şi iubitori de muzică.



Camerata Regală, Erzhan Kulibaev, Clara Cernat, Vlad Vizireanu

Inițiativa înființării acestei orchestre a aparținut unui grup de studenți şi absolvenți ai Universității Naționale de Muzică iar Înaltul Patronaj al Alteței Sale Regale Principele Radu al României nu face decât să întărească încrederea în calitățile lor artistice şi să impună, în acelaşi rând, Cameratei, menținerea în topul formațiilor camerale din România.

Și pentru că scopul principal al Cameratei Regale este să promoveze, în primul rând, muzica cultă românească, îi regăsim duminică, 17 septembrie 2017, în seria de concerte Muzica Secolului XXI în cadrul Festivalului Internațional "George Enescu", cu un repertoriu frumos şi variat alcătuit din lucrări de Dan Buciu, Thierry Huillet, Viorel Munteanu şi Vladimir Cosma.

Programul a debutat cu lucrarea *Ilustrate din Kyoto* de Dan Buciu, cinci schițe pentru orchestră de coarde. Personal, cred că Dan Buciu este unul dintre cei mai inspirați compozitori de muzică pentru copii şi am avut chiar bucuria de a-i interpreta câteva din corurile sale. Există o dragoste atât de simplă, de discretă, ce transpare



Camerata Regală, dirijor Vlad Vizireanu

din muzica lui, şi în special din aceste cinci ilustrate, încât nu ai cum să nu te simți captivat de aceste pagini. Lucrarea este un tablou extras dintr-o lume foarte diferită cu care noi, europenii, nu suntem familiari, lumea japoneză. De ce din Kyoto? Poate pentru că este unul dintre locurile cu cea mai mare încărcătură culturală, fiind capitală imperială a Japoniei pentru mai mult de o mie de ani, poate pentru că numele său, cândva, însemna *Capitala păcii şi a liniştii* ori poate pentru că limbajul locuitorilor are un tip de muzicalitate nemaiîntâlnită în altă parte în Japonia. Cele cinci ilustrate sunt *Fetița cu kimono, Copiii se joacă, Pârâul din grădina japoneză, Palatul Samurailor şi Templul de aur.* Doar citind aceste titluri parcă ai în fața ochilor un întreg itinerar care, din punct de vedere muzical, este prezentat de compozitor prin diverse elemente de folclor japonez, frânturi melodice şi celule ritmico-melodice, fără ca autorul să folosească citate integrale de melodii. Este un simbol al muzicii lui Dan Buciu, în general, şi un omagiu discret şi simplu adus unei lumi atât de speciale. Aşa cum mărturiseşte autorul însuşi, cele cinci „ilustrate" sunt gândite ca nişte cărți poştale desenate naiv, de mâini şi minte de copil, şi trimise din Extremul Orient de bunic nepoatei sale. Întreaga muzică este construită pe repere muzicale tradiționale, cu elementele pentatonice caracteristice şi creionează fiecare moment cu mijloace muzicale esențiale, fără să facă risipă de resurse – de altfel, suita este gândită inițial pentru pian şi abia mai apoi va fi dezvoltată pentru orchestră de coarde. Doza de naivitate este voit expusă de compozitor şi se simte această dorință a destinatarului ilustratelor, bunicul, ca nepoata să poată intra în contact nemijlocit cu acest fascinant univers japonez.

Schimbarea totală de stare este adusă de Concertul pentru vioară, violă şi orchestră de coarde de Thierry Huillet, în interpretarea violonistului Erzhan Kulibaev, laureat al Concursului Internațional „George Enescu" ediția 2016 şi a violistei Clara Cernat. Lucrarea este un omagiu adus compozitorului rus Dmitri Şostakovici. Colaborarea dintre compozitor şi violista protagonistă este una de durată şi mult lăudată în cronicile internaționale. Lucrarea este intens exploatată într-un stil contrapunctic modern, liber, cu un tip de construcție stratificată pe mai multe planuri, atât melodic cât şi ritmic. Cele patru secțiuni ale concertului pun în valoare ambii solişti, făcându-i parteneri egali pe scenă dar aducând în prim plan nu de puține ori şi ansamblul orchestral. O colaborare frumoasă între cei doi interpreți; deşi complet diferiți ca stil au reuşit să păstreze unitatea atât de necesară unei partituri care pune probleme tehnico-stilistice oricărui instrumentist.

Ne-am reîntors pe plaiuri româneşti, de această dată nu doar prin originea compozitorului ci şi prin muzica pe care el ne-o propune. Lucrarea *Glasurile Putnei* de Viorel Munteanu a fost interpretată de multe orchestre chiar şi fără grupul coral bărbătesc prevăzut de compozitor în partitură, cu soluții diverse prin care dirijorii au optat fie pentru suplimentarea formației cu câțiva suflători care cântă vocal fie prin câțiva cordari care ar putea fredona monodia, de altfel, de mare efect muzical. Din păcate, poate din opțiunea dirijorului Vlad Vizireanu sau din motive obiective, lipsa acestui element a lăsat un mic gol acolo unde maxim 3-4 vocalişti ar fi putut asigura continuitatea isoanelor. Pentru cine a ascultat lucrarea pentru prima dată sunt absolut convinsă că nu s-a simțit această lipsă, dimpotrivă, interpretarea a fost una excelentă, mai cu seamă în momentele solistice ale violoncelului asigurate de Eduard Zecheru. Personal, mi-aş fi dorit să existe aceste „voci" care ar fi completat tabloul stereofonic şi antifonic aşa cum prevede partitura. De altfel, lucrarea aceasta a însemnat un moment important în creația simfonică a anilor 70-80, aducând în lumină o preocupare mai puțin obişnuită pentru acele vremuri şi anume muzica bizantină. Din fericire, plaiurile moldave unde îşi are originea Viorel Munteanu s-au bucurat de o atenție deosebită în zona cercetării şi practicii muzicii psaltice. Cele trei părți ale lucrării se deosebesc prin elemente discret contrastante de melodică, orchestrație şi fluctuații de tempo – putem spune

că lucrarea se derulează într-un permanent *rubato.* Sunt evidente sonoritățile statice de clopot sau toacă, extrase şi ele tot din structuri monodice, în spiritul muzicii bizantine, care pun accent pe evidențierea, mai degrabă, a spiritului acestui tip de muzică şi mai puțin pe „litera" ei. Ca limbaj, compozitorul dezvoltă procedee de mobilitate pentru anumite sunete din modurile utilizate, isoane simple, duble, desfăşurări heterofonice, antifonii şi armonii primare, toate intuite excelent şi evidențiate inspirat de ansamblul orchestral.

Concertul s-a încheiat cu *Tripticul pentru orchestră de coarde* compus de Vladimir Cosma, compozitor de origine română stabilit în Franța încă din anii '60. Întreaga lucrare este, parcă, desprinsă dintr-un scenariu de cinema, o caracteristică bine cunoscută titratului compozitor laureat cu două premii César pentru cea mai bună muzică de film. Lirismul, liniile melodice specifice unui nocturn, parcă, misterios şi întunecat, alternate cu parametrul ritmic deloc monoton – într-o „joacă" de metru binar şi ternar – fac din lucrarea lui Vladimir Cosma încă o dovadă de netăgăduit a talentului său creator.

Tabloul întregului concert a fost unul bine alcătuit din punct de vedere al alegerii pieselor, al alternanței lor – de mare efect plasarea Tripticului ca ultimă piesă în program – dar şi din punct de vedere al duratei sale. Nu cunosc autorul strategiei de programare artistică din această ediție de Festival dar aş vrea să îi laud alegerile pentru acest concert. Al doilea element foarte potrivit a fost prezența Cameratei Regale pentru acest repertoriu, ansamblu care nu s-a dezis nivelului ridicat la care concertează de obicei şi căruia acest program i s-a potrivit foarte bine.

Andra APOSTU

Despre înălțimi, originalitate şi zone sigure – Cvartetul Arcadia

Un fapt curios se petrece când unele lucruri se întîmplă mai târziu în istorie, cum este şi cazul în ceea ce priveşte şcoala de compoziție românească, extrem de tânără în raport cu rudele sale europene. O rară unanimitate între muzicologi se concretizează uşor în postulat: faptul de a porni dintr-un punct avansat al istoriei determină o evoluție mai rapidă şi mult mai interesantă a muzicii produse de români, mai ales cei din generațiile postenesciene, primii care au creat şcoală în adevăratul sens al cuvântului.

Concertul cvartetului **Arcadia** din 21 septembrie, în cadrul seriei Muzica secolului XXI, a ilustrat perfect postulatul, căci cele trei lucrări prezentate au prezentat două laturi opuse ale apropierii de muzică, latura româneasca înfățişând cele mai originale două personalități muzicale ale momentului: Doina Rotaru şi Octavian Nemescu, iar cea a olandezului Leo Samama reîntoarcerea spre trecut.

A-ți găsi vocea personală nu ține de stilul în care compui, dar rămâne suprema aspirație a oricărui compozitor.

A fost şi cazul primei compoziții din program, ***Vivarta***, de **Doina Rotaru**, intrepretată de membrii cvartetului Arcadia absolut fascinant, precis, cu sunet cald şi claritate uimitoare a gestului componistic, căci just redate, lucrările Doinei Rotaru sunt recognoscibile de la primele note, şi, mai presus de asta, ideile muzicale ale compozitoarei sunt vizibile ca o radiografie: transformările sunt treptate, planificate judicios, iar emoția primordială nu e niciodată abandonată, ci ni se prezintă prin multiple fațete tehnice şi acumulări de energie pe filiera muzicii dezvoltătoare.

Cvartetul Arcadia a intuit just lirismul absolut al acestei lucrări, şi a dozat splendid intensitatea fiecărui micromotiv muzical, abanondându-se conştient în expunerile eterofonice, creatoare de irealǎ imponderabilitate şi relevând viguros metamorfozele impecabile, energice ale materialului sonor, metamorfoze deterministe despre care compozitoarea des mărturiseşte că îi sunt apropiate, ca tehnică, pe filieră beethovenian-olahiana, Tiberiu Olah fiind unul dintre mentorii săi în perioada studiilor la Conservatorul bucureştean.

De altfel, Doina Rotaru este unul dintre acele cazuri fericite din istoria muzicii în care influența iluştrilor maeştri



Cvartetul Arcadia

cu care a studiat, cei care au constituit generația de aur postenesciană (lirismul lui Myriam Marbe, dezvoltările lui Olah, rigoarea excepțională a lui Ştefan Niculescu, imaginația orchestrală a lui Aurel Stroe) se îmbină creând o abordare unică şi profund originală a muzicii. Căci de la maeştri „se fură" meseria, tehnica, se învață procedeele, urmând ca acestea să se sublimeze şi să se supună pe deplin trăirii proprii şi uriaşei intuiții muzicale ale compozitoarei.

A doua compoziție din program ne-a adus față în față cu un alt colos al originalității muzicale din spațiul est european. Lucrările lui **Octavian Nemescu** cu greu pot fi despărțite de ritual, de adevăruri în care creatorul crede absolut, de convingeri tari şi de meditații asupra a tot ceea ce ne înconjoară. ***Cvartetul de coarde de la miezul nopții*** (*Partage de minuit*) este prima din ciclul *Cartea Orelor*, compoziții ce ar trebui, la modul ideal, să fie interpretate

într-un anumit timp şi spaţiu. N-am putut să ne aflăm în subsolul Piramidei, acolo unde sufletul se întrupează, dar am asistat cu siguranţă la procesul „încarcerării sale în starea de ignoranţă, de amnezie, de «încărcare» a corpului fizic cu energii negative”, un cvartet scris, după cum însuşi compozitorul mărturiseşte, pentru „ora rătăcirii sufletului în întuneric între *naştere* şi *moarte*, prin bezna adâncă, într-o lume străină, aflată foarte departe de *C a s a o r i g i n a r ă*”

La Octavian Nemescu, nu limbajul muzical folosit tensionează auditoriul, căci materialul sonor folosit e mulat fie pe principiul natural al rezonanţei sunetelor, lucrarea debutând cu o fundamentală şi o terţă mare, luminoasă, dar gravă, şi totodată mulat pe constructul muzical cultural, opunându-i-se terţa mică, manierism consacrat al minorului, tristeţii, retragerii.

Tensiunile se nasc din absordarea filozofică a fiecărei micro dezvoltări: un interval ce creşte prin expuneri graduale, de la sunete apropiate la sunete mai distanţate, va fi circumscris ideii de avânt tineresc, de impetuozitate a vârstei, mişcorarea intervalică decrepitudinii, dezintegrării, toate creând sonor imaginea precisă a conceptului dorit, căci muzica lui O. Nemescu este profund conceptualistă. Însă oricât ar dori creatorul să imprime adevărul absolut ascultătorului, un fenomen miraculos se petrece. Este acea inefabilă trăsătură pe care o numim talent, şi din care rezultă polisemantismul necesar susţinerii unei opere în afara oricărei explicaţii „ştiinţifice”.

Iar aici este rolul interpretului de a comunica spre public încărcătura adiacentă partiturii şi indicaţiilor compozitorului.

Cvartetul Arcadia a abordat nu doar cu maximă seriozitate această muzică, dar cu o varietate de culori ale sunetului şi cu o voluptate a tratării instrumentelor drept transmiţătoare de concepte. Mă bântuie şi acum acele sul ponticello în tutti, năucitoare şi mai puternice decât ne-am fi imaginat, căci reveneau suprinzător şi viu. Sau pauzele din partea a doua a lucrării, tensiune menţinută până la limita suportabilităţii, dupa care sunetul devine eliberare, necesar şi suveran. Este o muzică a înaltului, a celei mai pure spiritualităţi, dar care, iată, nu poate trăi doar citită de pe partitură, ci necesită o dublă traducere: de la sufletul compozitorului pe hârtie, şi apoi, prin această formidabilă interpretare Arcadiană, până la cele mai intime celule ale publicului.

Dacă primele două lucrări au solicitat membrii cvartetului în tehnica profundă a instrumentului, culori, simţire împreună şi trecere de la fineţea lirismului la filozofia conceptului, ***Le Grand Quatuor op.79*** de **Leo Samama** a fost un tur de forţă fizic, o lucrare neoclasică căreia aceiaşi minunaţi Arcadieni i-au făcut premiera în 2016.

Leo Samama este, paradoxal, mai tânăr ca vârstă decât Doina Rotaru şi Octavian Nemescu, dar face parte dintr-un alt curent muzical: acela al neotonalismului, un postmodern în sensul recuperării ad literam al formelor muzicale, ceea ce a făcut, pentru mine, ca muzica lui să sune *bătrână.* Oare mai avem nevoie de încă un Janacek, Ravel, Debussy sau Hindemith? Lucrarea lui O. Nemescu este dovada cea mai la îndemînă pentru a observa că nu disonanţele sau limbajul complicat conferă noutate, prospeţime unei muzici, aceasta se poate realiza cu cele mai simple mijloace, nu e nevoie de un „safe space” al trecutului . Însă acestea pot fi simple chestiuni de gust personal, căci lucrarea este de altfel impecabil construită în stilul propus, şi la fel de impecabilă este şi folosirea specificului tradiţional al instrumentelor cu coarde. În plus, muzica lui Leo Samama a fost un prilej formidabil de a remarca interpretarea cvartetului Arcadia într-o compoziţie de factura mai clasică.

E foarte greu să scrii o critică când totul a fost perfect: sincronizare ireproşabilă, sunetul unitar pînă la contopire, acordaj îndelung în culise pentru a evita orice supriză ce ar murdări armoniile tonale şi o plăcere imensă a cântatului împreună, ce probabil este ceea ce îi diferenţiază cu adevărat pe membrii cvartetului Arcadia de ceea ce s-ar numi „just another string quartet”.

După-amiaza de muzică contemporană s-a încheiat un un scurt bis, o miniatura oarecum nostimă de Răzvan Metea, poate nu neapărat cel mai potrivit bis în acel context extrem de serios, spiritual, şi probabil aş fi apreciat-o mult mai mult în alt tip de program. Cu siguranţă că alegerea interpreţilor a fost aceea de a detensiona atmosfera, ceea ce au şi reuşit, căci au cântat-o permanent cu zâmbetul pe buze.

Un zâmbet ce poate şi el fi polisemantic: rămân din acest concert cu două stări tari, bine încriptate interior: zâmbetul duios şi nostalgic al muzicii Doinei Rotaru şi cel tragic şi îngăduitor al lui Octavian Nemescu, doi poli ai gentileţii umane şi muzicale, două expresii ale incontestabilei, veritabilei originalităţi muzicale.

Sabina ULUBEANU

Provocări deschise – Orchestra Filarmonicii din Bacău şi Vassilis Varvaresos

La confluenţa dintre continuitate şi discontinuitate, dintre concret şi abstract, construcţie şi deconstrucţie, evoluţie şi non-evoluţie, conceptualizare excesivă şi



Vassilis Varvaresos
2017
Foto - Alex Damian

happening, traseul sinuos al artei contemporane amestecă, într-un uriaş creuzet, stiluri originale şi maniere mai mult sau mai puțin personalizate supuse, ulterior, aprecierii marelui public. Ca întotdeauna de-a lungul veacurilor, ultimul cuvânt aparține testului timpului, capabil de a confirma sau infirma viabilitatea unei opere, în condițiile în care judecățile de valoare au devenit mult mai permisive sub imperiul unui cameleonism al gusturilor ce derivă şi din accentuarea, din ce în ce mai pregnantă a promovării impulsului de a "socializa". Pentru că, din păcate, în ziua de astăzi, aplauzele oricărui tip de public au căpătat mai degrabă alura unei conveniențe politicos acceptate, nemaifiind un garant sincer nici măcar al succesului imediat, nicidecum al vreunei timide tentative de ierarhizare valorică.

Seria de concerte **MUZICA SECOLULUI AL XXI-LEA** a adus, în 22 septembrie, pe scena Studioului Mihail Jora, sub bagheta dirijorului Cristian Lupeş, ansamblul orchestral al Filarmonicii din Bacău, unul din relativ puținele ansambluri româneşti a cărui preocupare constantă – datorată şi directorului său onorific, maestrul Ovidiu Bălan – a fost aceea de a susține, cu precădere, creația contemporană românească. Având la activ întregi cicluri de concerte dar şi festivaluri dedicate muzicii noi, angrenajul orchestral dispune de o evidentă versatilitate în abordarea unei suite variate de stiluri, experiența înlesnindu-le posibilitatea de a evidenția cu claritate sensurile expresive ale partiturilor abordate, indiferent de dificultatea asimilării şi redării acestora la parametri optimi.

În aceste condiții, atât prima audiție absolută a lucrării lui Mihai Măniceanu, *OEN*, cât şi acompaniamentul deja celebrului – prin prisma anterioarei versiuni solistice, remarcabil susținută de Lang Lang – *Concert pentru pian şi orchestră* de Nigel Hess, ca şi reprezentările sonore ale pieselor lui Adrian Iorgulescu – *Semnale* – şi Detlev Glanert - *Frenesia* s-au bucurat de o variantă interpretativă demnă de statutul unui festival-eveniment de anvergură, precum "George Enescu".

Energia cu care membrii orchestrei, "supervizați" inteligent de gestica fermă şi deosebit de sugestivă a lui Cristian Lupeş, s-au implicat în construcția explozivă a unei partituri extrem de complexe ca cea semnată de Mihai Măniceanu a reliefat virtuțile unui edificiu componistic riguros controlat la etajul tuturor parametrilor fonici, apelând la întrepătrunderi de sintaxe şi de combinații timbrale revigorate prin diferite tipare pulsatorii. I-a urmat relaxantul model de concert postromantic aparținând lui Nigel Hess, cele trei secțiuni – *The Smile*, *The Love* şi *The Duty* – întruchipând tot atâtea fațete ale unei personalități regale (căci lucrarea a fost compusă la comanda Prințului Charles, in memoria bunicii sale, Regina Elisabeth), un binevenit prilej pentru inspiratul pianist grec Vassilis Varvaresos (laureat al Concursului "George Enescu", ediția 2014) să-şi reafirme statutul valoric, tehnica impecabilă, tuşeul elegant care a aureolat traiectoriile melodice cu o senzualitate rafinată, calibrul profund romantic al temperamentului său artistic dar şi înclinația către provocările virtuoz-ludice, relevată explicit în decursul bisului oferit - *Fantezia pe teme de Johann Strauss*, scrisă de Moriz Rosenthal.

În cea de-a doua parte a concertului, *Semnalele* lui Adrian Iorgulescu şi *Frenesia* lui Detlev Glanert au probat din nou capacitatea de concentrare a instrumentiştilor reflectată asupra coeziunii aparatului orchestral. Ca liant între Nigel Hess şi Adrian Iorgulescu, faptul că amândoi au scris şi muzică pentru film, şi-a pus amprenta asupra capacității structurale a materialului sonor de a fi conectat, în anumite momente, la un potențial cadru imaginativ cu conotații vizuale. Pentru ilustrarea conceptului de „Semnal", Adrian Iorgulescu a apelat la câteva tipuri de semnale instrumentale de factură melodică, armonică şi ritmică, stratificate treptat în timp şi spațiu, la nivel micro şi macrostructural. Echilibrată ca densitate fonică, interrelația pulsațiilor sonore în plan dinamic, agogic şi timbral a evoluat gradual pe osatura secțiunii de aur, coordonată cu precizie şi maximă eficiență de către impulsurile dirijorale.


Orchestra Filarmonicii "Mihai Jora", Adrian Iorgulescu, Mihai Măniceanu, Detlev Glanert, Cristian Lupeş, Nigel Hess

Foto: Loredana Baltazar

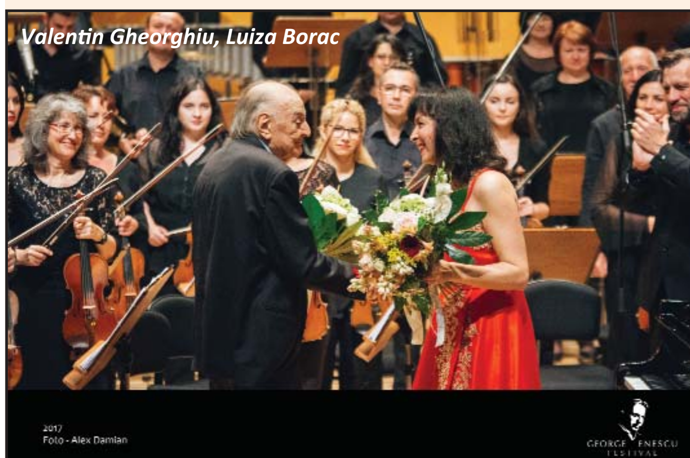
Compozitor-în-rezidență al Orchestrei Royal Concertgebouw Amsterdam de aproximativ un deceniu, Detlev Glanert a dedicat partitura lucrării *Frenesia* prestigiosului ansamblu. Deschizând piesa cu un fragment din tema opusului lui Richard Strauss, *Ein Heldenleben (O viață de erou)*, Glanert şi-a propus, în fapt, să de-construiască, metaforic, viziunea de esență romantică asupra tradiționalului "eroism" fragmentând substanța sonoră, pulverizându-i presupusa unitate tematică dar şi, la nivel general, continuitatea semantică. Am admirat rezultatul acestui detaliat proces morfogenetic în finalul concertului orchestral al Filarmonicii din Bacău, meditând pe de o parte asupra motivațiilor multiple, de natură socială, ale unui asemenea proiect şi, pe de alta, asupra forței intrinseci a celei de a cincea arte, capabile de a

influenţa psihicul uman. O sumă de provocări, căreia Orchestra Filarmonicii din Bacău - ghidată abil, cu maximum de concentrare şi implicare expresivă, de către Cristian Lupeş – i-a făcut faţă cu succes!

Loredana BALTAZAR

Muzica secolului XXI în interpretarea Filarmonicii Banatul

Cele mai apreciate filarmonici din ţara noastră au fost invitate să susţină câte un concert în cadrul seriei Muzica secolului XXI incluse în Festivalul Internaţional George Enescu, unde au putut promova astfel muzica românească contemporană, sâmbătă, 23 septembrie, fiind



Valentin Gheorghiu, Luiza Borac

rândul orchestrei Filarmonicii Banatul din Timişoara să evolueze pe scena Sălii Radio şi să îşi reconfirme buna calitate muzicală în faţa publicului bucureştean.

Aflată într-un moment de efervescenţă al activităţii sale, sub conducerea lui Ion Gârboni, Filarmonica Banatul are în prezent o intensă prezenţă în viaţa de concert şi o bogată discografie, în care muzica contemporană ocupă un loc aparte. De altfel, muzica contemporană a fost cea care a adus Filarmonica Banatul la Bucureşti şi în Festivalul Enescu, unde alături de dirijorul britanic Rumon Gamba a propus publicului un program variat din punct de vedere stilistic, ce a inclus trei lucrări ilustrând tot atâtea ipostaze al artei sonore din zilele noastre. Pentru început, am putut aplauda prima audiţie românească a lucrării ***Open Mind*** compusă de Rolf Martinsson, muzician care şi-a propus în această veritabilă uvertură de concert să construiască un dialog scurt şi intens între tonal şi atonal, în care cele două orientări sunt reprezentate de teme cu caracter diferit şi induc stări opuse. Pentru a obţine efectele dorite, Rolf Martinsson apelează mai degrabă la un joc al culorilor timbrale şi la o ţesătură aparte a orchestraţiei, Filarmonica Banatul şi dirijorul Rumon Gamba, considerat un veritabil campion al muzicii contemporane, surprinzând, într-o versiune energică şi entuziastă, tocmai dialogul dintre diversele compartimente ale ansamblului care, în cazul Filarmonicii timişorene, au dovedit o bună calitate sonoră.

A doua lucrare inclusă în programul prezentat la Sala Radio în penultima zi de festival, a fost ***Concertul pentru pian şi orchestră*** de Valentin Gheorghiu, ce a prilejuit publicului întâlnirea cu Luiza Borac, unul dintre cei mai apreciaţi virtuozi români ai claviaturii din ultimele aproape trei decenii. Opus important în literatura pianistică românească de tip concertant, lucrarea lui Valentin Gheorghiu este scrisă perfect pianistic, în manieră contemporană, fiind plină de temperament, strălucitoare şi dinamică. Aceste trăsături au fost prezente şi în varianta interpretativă realizată de Luiza Borac, pianista surprinzând dinamismul primei părţi în care a făcut o demonstraţie de tehnică instrumentală desăvârşită, lirismul mişcării mediane unde muzica ilustrează sonor prin dialogul dintre pian şi orchestră povestea astrului zburător ce stă la baza poemului eminescian *Luceafărul*, care a inspirat această a doua parte a concertului, şi virtuozitatea de tip romantic a părţii finale unde, în cadrul unei veritabile *toccata*, transpar temele cu caracter modal ce conferă muzicii, pe lângă parfumul arhaic, o tensiune păstrată chiar şi în pasajele mai liniştite.

Versiunea interpretativă a pianistei Luiza Borac realizată alături de Orchestra Filarmonicii Banatul şi dirijorul Rumon Gamba, la fel de dinamic si expresiv ca şi în prima lucrare, a fost una de un foarte bun nivel artistic, fiind astfel apreciată şi de compozitorul acestui minunat opus, Valentin Gheorghiu, cel care a remarcat şi calitatea orchestrei timişorene, aflate într-un continuu progres în ultimii ani.

În partea a doua a programului propus, Filarmonica Banatul, având-l la pupitru pe Rumon Gamba, a interpretat ciclul de 12 piese miniaturale intitulat ***Pocket Symphonies*** (Simfonii de buzunar), compus de Sven Helbig. Piese care integrează pianul în structura aparatului orchestral, *Pocket Symphonies* reuşesc să aducă împreună tradiţia sonorităţilor simfonice şi camerale şi noutatea adusă de ceea ce astăzi numim live electronics, într-un discurs muzical minimalist dar accesibil şi complex, în acelaşi timp. Împrumutând ceva din atmosfera tipică muzicii de film, *Pocket Symphonies* reprezintă o veritabilă



Orchestra Filarmonicii Banatul, dirijor Rumon Gamba

suită de imagini sonore cinematografice, în care sunt surprinse stări şi emoţii dintre cele mai diverse, de la agitaţie la melancolie şi de la nostalgie la tristeţe. Partitura muzicală este complexă, remarcându-se prin numărul mare de solo-uri de vioară, violoncel, pian şi celestă, în care i-am putut aprecia pe unii dintre muzicienii orchestrei timişorene, şi prin numeroasele dialoguri şi suprapuneri între sonoritatea de tip cameral sau simfonic şi cea a muzicii produse de calculator, dirijorul Rumon Gamba dovedind o deosebită capacitate de a conduce toate aceste resurse artistice spre realizarea unei versiuni impresionante a lucrării lui Sven Helbig.

Mădălin Alexandru STĂNESCU

Muzica nouă în ultima zi a Festivalului Enescu

Ansamblul cameral de instrumentiști format din soliști ai orchestrei Filarmonice "Würth" este pentru prima dată pe scena unui Festival Internațional iar motivul este vârsta fragedă a ansamblului. Filarmonica Würth poartă acest nume pentru a fost înființată de către omul de afaceri german Reinhold Würth și de soția sa Carmen, din dorința de a îmbogăți cultural landul german Baden-Württemberg și nu numai. Ansamblul orchestral beneficiază și de o sală nou construită în care își desfășoară repetițiile și majoritatea concertelor. Prima manifestare cu public a avut loc aproximativ cu un an în urmă, în luna iulie 2017, în cadrul evenimentelor *Wurth Klassik Open Air 2017* și l-a avut ca invitat pe dirijorul Kent Nagano.

Faptul că ansamblul nu are mulți ani de experiență în spate nu înseamnă că nu este unul de o înaltă calitate artistică, dimpotrivă, membrii săi sunt artiști cu experiență în cele mai prestigioase orchestre germane și nu numai iar concertmaestrul este violonistul român Cătălin Desagă, artist cu numeroase apariții solo și în concerte camerale în renumite săli europene de concert.

Programul ales a fost o provocare pentru ansamblu, în primul rând ca lungime – concertul a durat aproape de 3 ore. Compozitorii din repertoriu au fost majoritar străini, excepție au făcut Mihaela Vosganian cu lucrarea *Ciaccona con canone* pentru vioară și orchestră de cameră și Ulpiu Vlad cu lucrarea *Flori de câmp* pentru cvartet și orchestră de coarde, totul sub bagheta dirijorului Facundo Agudin.

Debutul concertului a fost cu lucrarea Mihaelei Vosganian, o lucrare compusă în 2009 pentru vioară, orchestră și sunete procesate. Această piesă face parte din seria ciclurilor denumite de către autoare "paradigmatice" și în care ea își propune "să epuizeze pe parcursul mai multor lucrări reiterarea unei matrice cu elemente specifice de vocabular și sintaxă". Pe lângă această lucrare, din ciclu mai fac parte *Un altra ciaccona* pentru vioară și *Quasi un altra ciaccona* pentru vioară și mediul electronic. Atracția Mihaelei Vosganian pentru arta polifonică, mai cu seamă prin experiența ei ca profesor de polifonie de la Universitatea Națională de Muzică București se îmbină cu arta muzicală contemporană, rezultatul fiind un gen muzical hibrid, între passacaglie și ciacconă, cu inspirație dintr-un cântec tradițional armenesc pe care autoarea l-a mai folosit în 1995 în lucrarea *Interferențe armene.* Lucrarea are 12 variații puse în valoare de dialogul permanent dintre solist și materialul electronic preînregistrat. Tehnicile folosite includ procedee canonice și de superpoziționare polifonică care intră în interferență cu discursul solistului, în persoana violonistului Cătălin Desagă. Ceea ce este distinctiv în această lucrare și de fapt, în toate lucrările din ciclu este prezența temei abia la finalul lucrării, datorită faptului că structura clasică a ciacconei, ca formă, este recurentată și transformată pe parcursul celor 12 variațiuni. În ultimii ani de creație, Mihaela Vosganian a abordat o nouă direcție în arta ei, cea a cărei fondatoare se declară, *trans-realismul arhetipal.* Această nouă orientare spirituală și estetică își propune, pe de o parte, să reitereze funcțiile arhetipale ale artei iar pe de alta să dea o nouă dimensiune suprarealismului, denumit trans-real, concepte care se regăsesc în cele mai recente creații ale sale.

În continuare îl reîntâlnim pe Ulpiu Vlad, tot în ipostaza de compozitor de muzică camerală, cu lucrarea *Flori de câmp* pentru cvartet și ansamblu cameral. Instrumentiștii din cvartet nu sunt identificați vizual ci doar sonor, plasarea lor în cadrul orchestrei dând unitate sonoră și în același timp un tip de spațializare a dialogului dintre ei și orchestră. Ulpiu Vlad aduce publicului aceleași sonorități delicate, diafane, dar nu în sensul de repetare ci în sensul de redescoperire, de reinventare, de fiecare dată altfel cu fiecare opus al său. Tensiunile nu lipsesc, mai ales dacă ne referim la dimensiunea ritmică a piesei, dar ele sunt de fiecare dată rezolvate, deschise, prin subtile procedee componistice. Diviziunile ternare și diverse variații pe acestea parcă sunt o preocupare marca Ulpiu Vlad, ca și atenția pe care o acordă melodiei. Toate instrumentele din cvartet sunt puse în evidență, compozitorul având grija de a acorda fiecăruia dintre ele importanța cuvenită. Timbrul fiecăruia este exploatat pentru crearea unei atmosfere de sonor luminos, de spațializare, de deschidere, inclusiv în final când ultima intervenție a viorii I lasă loc de multiple continuări și înțelesuri muzicale.


Filarmonica Würth, dirijor Facundo Agudin

Foto: Loredana Baltazar

Cei patru compozitori străini care au urmat în program au prezentat parcă o panoramă completă și un itinerar muzical inedit prin muzica europeană și extraeuropeană. Compozitorul israelian Ari Ben-Shabetai a încercat aducerea spiritului lui Mahler în sala de concert prin lucrarea concertantă *Mahler doesn't live here anymore (but his spirit lingers on...).* Nu pot să nu mă gândesc dacă titlul e inspirat din drama regizată de Martin Scorsese cu titlul identic doar că acolo Mahler era Alice. Lucrarea se dorește un tribut muzicii simfonice a lui Mahler, de unde și utilizarea generoasă a calităților timpanistului, un instrumentist care s-a remarcat pe tot parcursul concertului.

Lucrarea fost urmată de una mai puţin incitantă, cea a compozitorului francez François Nicolas, *Ricercare heterophonique,* care l-a avut ca solist la pian pe Horia Maxim. Trebuie să mărturisesc că am fost cucerită mai mult de ideile compozitorului pe care le-am ascultat ulterior la Forumul compozitorilor decât de muzica sa, cu o partitura extrem de densă şi greu de decondat. Mladin Tarbuk, dirijor şi compozitor croat, a fost, însă, o surprinză plăcută în ambele ipostaze, şi de autor al lucrării *Sebastian in dreams* din concert dar şi de vorbitor la ultima întâlnire a Forumului Compozitorilor din aceeaşi zi. În programul de festival apărea lucrarea *Sinfonia da camera;* nu am înţeles niciodată de ce concertele de muzică contemporană sunt cele mai predispuse schimbărilor şi nu doar în Festivalul Enescu ci în general. Aproape mereu apar surprize şi mereu m-am întrebat de ce? Asta e însă o altă discuţie. Revenind la lucrarea lui Tarbuk, se pare că ea îl are ca sursă de inspiraţie pe fiul compozitorului şi întreaga piesă este o călătorie în tărâmul oniricului, extrem de inspirată şi de sugestivă. Un bravo în plus pentru basist care a făcut faţă cu succes unei partituri solicitante a compozitorului croat. Elmar Lampson este ultimul compozitor din program şi trebuie să spun că plasarea lucrării lui la finalul concertului nu a fost deloc inspirată. Lumea îşi pierduse deja răbdarea iar lucrarea a fost de o dimensiune nepotrivită. Muzical, piesa se construieşte în jurul percuţiei care va deveni un partener egal al orchestrei. Sunt de luat în seamă şi intervenţiile flautului care nu poate fi denumit solist dar ale cărui momente sunt importante şi marchează puncte esenţiale în construcţia piesei. Linia melodică cu care intervine, mereu aceeaşi şi foarte puţin transformată, este completată de quasi-leitmotivul lucrării adus de vioară, o succesiune de terţe mari ascendente care mi-au amintit oarecum de muzica compozitorului polonez Henryk Górecki din Simfonia sa a III-a. Fiind atentă la flautistă am realizat cât de puţine femei sunt în ansamblul orchestral dar am uitat degrabă acest aspect pentru că toată atenţia mi-a fugit către impresionantul arsenal al percuţionistului. Pe bună dreptate, pentru că lucrarea lui Lampson este, totuşi, un concert pentru orchestră de coarde şi percuţie.

Acest eveniment încheie seria de manifestări dedicate Muzicii Secolului XXI, în care eu consider incluse şi alte concerte care nu au fost aşezate în caietul program sub această titulatură. M-am bucurat să găsesc un public mai numeros în această ediţie de festival faţă de acum doi ani şi cred că programarea concertelor la Sala Radio a oferit o mai mare deschidere şi vizibilitate acestor manifestări. Discuţia asupra reconectării cu publicul este, însă, una complexă şi care a căutat răspunsuri la întrebări şi în dezbaterile din cadrul Forumului Compozitorilor care a avut loc, ca o completare binemeritată, la Universitatea Naţională de Muzică. Îmi doresc ca la ediţia de peste doi ani să vad cel puţin aceeaşi compozitori valoroşi dar şi ansambluri care merită să fie puse în valoare prin profesionalismul şi dragostea de care dau dovadă pentru muzica contemporană.

Andra APOSTU

Piaţa Festivalului

So very Mozart

Cu toate că nu agreez concertele clasice care se desfăşoară în spaţii deschise – oarecum vraişte -, cu foarte puţine excepţii: Piaţa Operei din Zürich, peluza din Regent's Park (Londra), Colosseumul din Roma, unde în afara muzicii prezentate, se pot auzi doar sunete armonice adiacente locului: ciripit de păsărele, ocazionale picături de ploaie, foşnetul frunzelor sau clopotele bisericilor, am fost totuşi şi în Piaţa George Enescu din capitală – locaţie mai puţin norocoasă decât cele menţionate mai sus, ea, din păcate, „beneficiind" permanent de zgomote neprietenoase şi iritante. Am fost, deoarece la această ediţie a Festivalului Internaţional de notorietate, ce poartă numele marelui compozitor, Piaţa Festivalului a găzduit, pe lângă programe interesante, reprezentative pentru componistica românească/ universală şi performanţa unor muzicieni de certă valoare, veniţi din toate colţurile lumii (solişti vocali sau instrumentali, orchestre, formaţii camerale, dirijori), care prin elocvenţa lor au bucurat publicul foarte numeros.

Un astfel de concert a avut loc marţi, 5 septembrie, la care mărturisesc că mi-a motivat prezenţa, în primul rând dorinţa de a-l revedea pe dirijorul Tiberiu Oprea, a cărui carieră am urmărit-o, în salturi, ce-i drept, încă de când de abia se înfiripa.

L-am cunoscut ca elev, mi-a plăcut ca violonist şi l-am apreciat ca dirijor, iar în concertul de acum, l-am admirat pentru distincţia şi temperamentul său, dublate de o temeinică stăpânire a literaturii muzicale abordate (Purcell, Mozart, Ceaikovski) şi mai ales de calitatea – destul de rar întâlnită în rândul confraţilor săi – de fin acompaniator, la el câştigată probabil prin îmbinarea dintre vocaţia de instrumentist (în orchestră sau solist) şi de dirijor (cor şi orchestră), calităţi ce î-au consolidat cunoştinţele şi dezvoltat abilitatea interpretativă.

Dar dacă pe dirijor îl cunoşteam şi practic ştiam la ce venisem, de pianista Mădălina Paşol nu auzisem până acum, drumurile noastre sonore neintersectându-se, deci nu aveam nici cea mai mică idee despre cine e, ce cântă si,



Mădălina Paşol, Tiberiu Oprea

Foto: Loredana Baltazar

mai ales, cum cântă. Şi surpriza tocmai de la ea a venit. Întrucât în interpretarea dată *Concertului nr. 13 în Do Major pentru pian şi orchestră KV 415* de Mozart a înduioşat prin modul particularizat cu care a scos în evidenţă eleganţa muzicii lui Mozart. Tehnica impecabilă, frazarea limpede dar plină de culoare, sensibilitatea-i echilibrată, sunetul explicit, cald, emoţionant şi tonic, fiind cuceritoarele arme din mâinile ei. Aşa că, cu toate zgomotele sâcâitoare din jur, în acea seară de septembrie am ascultat o pianistă remarcabilă, un dirijor talentat şi o orchestră foarte bună (Orchestra de Cameră Radio), de altfel ultra cunoscută şi apreciată deopotrivă de melomani şi specialişti, cu un program deosebit: *Suita Abdelazer* de Purcell, *Concertul nr. 13 în Do Major de Mozart şi Serenada în Do Major pentru Orchestră de coarde Op. 48* de Ceaikovski, care a sunat minunat, datorită calităţilor tuturor muzicienilor de pe scenă.

Iar concertul pentru pian... *So Very Mozart!*

Filarmonica de Stat din Sibiu - revelaţia Festivalului

Încă nu mi-am revenit din uimirea pe care mi-a provocat-o năucitorul concert al Filarmonicii din Sibiu. Şi nici nu cred că pot ieşi prea curând din ea, mai ales că hiperbola ei a fost cu atât mai amplă, cu cât eram deja, de zeci de ani, frecvent fermecată de calitatea ei şi de stările emoţionale, mereu altele, mereu amplificate, pe care mi le oferea la fiecare întâlnire. Şi cu toate astea, tot m-a luat prin surprindere ceea ce am auzit în Piaţa „George Enescu” din Bucureşti, în data de 8 septembrie, de sărbătoarea Sf. Marii Mici: o orchestră care a sunat ca o gigantică orgă într-o catedrala gotică. Cu o rară omogenitate, cu un sunet amplu, viguros, cald, catifelat, vibrant; exact ca un ceas elveţian, sigură, sprintenă, melancolică şi cu un splendid curcubeu de fine nuanţe, orchestra, pe care ascultând-o am uitat să respir, trăind doar perfecţiunea acelor clipe, gândurile, frământările, oboseala, sâcâiala, lăsând locul unei mari fericiri. Repet. A sunat de parcă eram într-o catedrală. Şi asta mi-a întărit convingerea că, chestia cu acustica e mai mult un moft. Am auzit în săli blamate pentru lipsa ei, concerte splendide, fără defect. Iar acum, aici, ce acustică poate da un cort crăpat, nişte scaune de plastic pe asflat şi betoanele clădirilor aflate la diferite distanţe şi de diverse înălţimi. Şi totuşi a sunat perfect, ca într-o catedrală. Iar asta mă face să afirm „no offence” că până la scrierea acestor rânduri, filarmonica din Sibiu a fost incontestabila vedetă a festivalului, deşi am aplaudat până acum, pe merit, orchestre de notorietate mondială, formate din muzicieni talentaţi, dotaţi cu instrumente de valoare, ca: London Philharmonic Orchestra, Russian National Orchestra, Czech Philharmonica Orchestra, Pittsburg Symphony Orchestra, Münchenn Philharmonie Orchestra. Dar toată această minune nu s-a înfăptuit singură, ci prin perfecta colaborare şi fuziune a orchestrei cu tânărul dirijor Cristian Lupeş, un nonconformist plin de har, profund cunoscător al stilurilor abordate, un cititor curios şi curajos; cu repertoriul interpretat şi, evident, cu solistul pianist. Despre dirijor, pot spune că fără a modifica nimic esenţial din notele şi semnele existente pe partituri, făcând doar simple şi mici intervenţii, pe care doar un vizionar, un artist atins de pana geniului (şi nu mă joc cu cuvintele) le poate sesiza, a scuturat scamele de pe lucrările clasice respective, redându-le strălucirea prin mijloace la îndemâna oricui, dar văzute doar de el: schimbarea tonului, nu tonalităţii discursului muzical, accentuarea sau diminuarea tempo-urilor, schimbarea unor accente sau trecerea uşoară peste ele până la iluzia de ignorare etc., lăsând în final, muzica aceeaşi, dar cu totul nouă. M-a copleşit frazarea dată *Concertului pentru pian nr. 21 în Do major*, K. 467 de Mozart, acompaniamentul în pizzicato al coardelor din partea a doua, ca şi integrala interpretării *Simfoniei nr. 9 în mi minor* de Dvorak, la a cărei ascultare (poate a suta oara) am găsit înţelesul titlului „Din lumea nouă”. Pentru că aşa a sunat, nouă. Nouă, dar aceeaşi. Cât priveşte debutul concertului cu o piesă contemporană într-o piaţă şi nu într-o sală convenţională proprie pentru aşa ceva.... mare curaj. Doar că siguranţa şi înţelegerea dirijorului, calitatea piesei „*Quasiricercar pentru vioară, orchestră de coarde şi percuţie op.14*”, ca şi talentul compozitorului Liviu Dănceanu, au făcut posibil imposibilul. Publicul, foarte numeros, a fost curios, a înţeles din start ideea care a plăcut şi a rezonat cu „căutarile” compozitorului – de altfel simple, dar foarte pastelate, cu o uşoară tentă filozofică, explicite, dar permiţând imaginaţiei fiecăruia să colinde alăturat lui, consonantă, melodioasă, pe alocuri presărată cu dezordinea disonant muzicală şi pulsând spre ordine în final, toate punctate de inspiratele solo-uri de vioara şi percuţie. Motiv pentru care a şi fost intens aplaudată. N-am uitat de pianist, italianul Antonio di Cristofano, care a făcut un concert concis, frumos, elocvent, deosebit de dansant, desigur şi datorită concepţiei fericite a dirijorului despre lucrare. Simt nevoia să mai adaug doar că nonconformistul dirijor, nu-şi putea găsi o orchestră mai potrivită decât Sibiul, deoarece ea însăşi nu e străină de acest atribut, întrucât, prin „şansă”, a fost timp de 30 de ani păstorită şi condusă de celebrul Henry Selbing, dirijorul cu o singură mână. Şi Doamne ce concerte ieşeau!



Filarmonica Sibiu, dirijor: Cristian Lupeş, Antonio de Cristofano

Foto: Loredana Baltazar

Cronici de Doina MOGA

O nouă ediție a Concursului ”Elena Obraztsova”



La mijlocul lunii septembrie s-a desfăşurat la Sankt Petersburg cea de-a XI-a ediție a Concursului Internațional de Canto ”Elena Obraztsova”. Fondat de către Larisa Gergieva la momentul celebrării împlinirii vârstei de 60 de ani, concursul s-a dezvoltat şi s-a impus ca al doilea mare eveniment de gen, după Concursul ”Ceaikovski” de la Moscova.

De-a lungul anilor au participat în juriu somități ale artei lirice, cântăreți şi directori de opere, dirijori, pedagogi: Placido Domingo, Joan Sutherland, Fiorenza Cosotto, Renato Bruson, Eva Marton, Grace Bumbry, Ileana Cotrubaş, Peter Dvorsky, Juan Pons, Ion Holender, sir Richard Bonynge. Printre premianți se numără tineri care au dezvoltat frumoase cariere internaționale, printre care Ildar Abdrazahov sau Iulia Lezhneva, certificându-se astfel standardele şi valoarea concursului, recent primit ca membru în Federația Mondială a Concursurilor Internaționale de Muzică (WFIMC).



Premiul I - Goderdzi Dzhanelidze

Anul acesta un al treilea român a fost invitat în juriu, continuând linia începută în trecut de Ileana Cotrubaş şi Ion Holender: muzicologul Mihai Cosma, critic de operă şi coordonator artistic al Festivalului ”The International Grand Prix of Romania”. Au mai jurizat Jaime Aragall, Ernesto Palacio, David Gowland, Bruno Michel, Go Shudzhen, Dmitri Vdovin şi Larisa Gergieva, deci reprezentanți ai Spaniei, Italiei, Angliei, Franței, Rusiei şi Chinei.

Organizat de Centrul Cultural Elena Obraztsova şi de Fondul de binefacere Elena Obraztsova (directoare Irina Chernova respectiv Natalia Ignatenko) sub patronajul onorific al lui Valery Gergiev, concursul a beneficiat de condiții artistice excepționale, de participarea tinerilor maeştri corepetitori de la Academia Mariinsky, de orchestra Teatrului Mariinsky dirijată de Mihail Sinkevici şi de spații de desfăşurare de excepție: Sala Mică şi Sala Mare a Filarmonicii ”D. Şostakovici” din Sankt Petersburg.

Din cei aproape 250 de tineri înscrişi au participat în etapa I 168 de concurenți, 48 dintre aceştia calificându-se în etapa a doua şi 15 în finală. Repertoriul a presupus interpretarea de arii de operă din perioade impuse precum şi un lied rusesc şi unul occidental.



Conferință de presă

Concursul a beneficiat de o acoperire media foarte bună, fiind organizată şi o conferință de presă preluată în direct la TV, în tele-punte

Sankt Petersburg/Moscova, toate momentele fiind transmise în direct şi pe internet, din prima până în ultima zi, inclusiv Concertul de Gală inaugural şi desigur Ceremonia de decernare a premiilor. Totodată, mai multe posturi de radio au trimis reprezentanți şi au difuzat interviuri şi comentarii, la fel cu au făcut Agenția de Presă TASS şi mai multe ziare sau instituții media online.


Orchestra Teatrului Mariinsky

Palmaresul acestei ediții este următorul:

Premiul I basul Goderdzi Dzhanelidze din Georgia (care a mai primit şi Premiul Special Yuri Temirkanov)

Premiul II ex-aequo baritonul Anhbayar Enhbold din Mongolia (care a mai primit şi premiul pentru interpretarea unei piese camerale) şi tenorul Shota Cibirov din Rusia (care a mai primit şi premiul pentru interpretarea unei piese de Rahmaninov)

Premiul III ex-aequo sopranele Diliara Idrisova din Bashkortostan Rusia (care a mai primit şi premiul Conservatorului din Moscova) şi Anastasia Donets din Rusia

Au mai obținut premii Yurii Yushkevich (Premiul publicului şi încă 2 premii speciale) şi pianistul Vasili Popov (Cel mai bun maestru acompaniator).

Alte distincții au revenit sopranei Julietta Alexanian din Armenia (2 premii), tenorului Oleg Budarațki, sopranei Liubov Medvedeva (pentru debut), baritonului Serghei Kaidalov (2 premii), soprana Hannah Bradbury, mezzosopranele Țvetana Omelciuk şi Aleksandrina Stoianova-Andreeva, sopranele Elmira Karahanova, Olga Maslova şi Sui Minchun.


Mihai Cosma, Goderdzi Dzhanelidze

C. MIHAI

Revistă lunară de informare, opinie şi dezbatere editată de
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
şi finanțată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII ŞI IDENTITĂȚII NAȚIONALE

ACTUALITATEA MUZICALĂ

Redactor şef: George BALINT
Redactori: Mihai COSMA, Octavian URSULESCU
Editorialist: Liviu DĂNCEANU
Secretar de redacţie: Costin ASLAM

Colegiu redacţional:
Petruța MĂNIUȚ-COROIU, Mariana POPESCU, Mihaela Silvia ROŞCA, Vasilica STOICIU-FRUNZĂ, Cristina ŞUTEU

Semnează în acest număr:

John ALISSON, Andra APOSTU, Dumitru AVAKIAN, George BALINT, Loredana BALTAZAR, Simona CHIȚAN, Grigore CONSTANTINESCU, Sebatian DUNĂ, Carmen MANEA, Doina MOGA, Carmen POPA, Costin POPA, Doina ROTARU, Camelia-Anca SÂRBU, Constantin SECARĂ, Mădălin-Alexandru STĂNESCU, Sabina ULUBEANU, Vlad VĂIDEAN, Irina VESA

www.ucmr.org.ro

Adresa redacţiei: Bucureşti, Calea Victoriei 141, sect. 1, 010071, România. **Tel./Fax:** +40-21-312.98.67
E-mail: em@edituramuzicala.ro, editura@unmb.ro

TIPOGRAFIA - INTERSIGMA-ERICOM SRL
TEL: 021-242.30.32 ISSN: 1220-742x